Das moderne Drama

dargestellt in seinen Richtungen u. Hauptvertretern

von

Alfred Klaar.

II.

Deutsche Bühnendichter der Gegenwart.

Das moderne Drama

dargestellt

in seinen Richtungen und Hauptvertretern

von

Alfred Klaar.

II. Abteilung:

Deutsche Bühnendichter der Gegenwart.

Leipzig: G. Freytag. 1884. Prag: F. Tempsky.

Deutsche Bühnendichter

der Gegenwart

von

Alfred Klaar.

Mit 2 Porträts in Holzstich.

Leipzig: G. Freytag. 1884. Prag: F. Tempsky.

Druck von Greßner & Schramm in Leipzig.

Inhaltsverzeichnis.

L. Anzengruber.

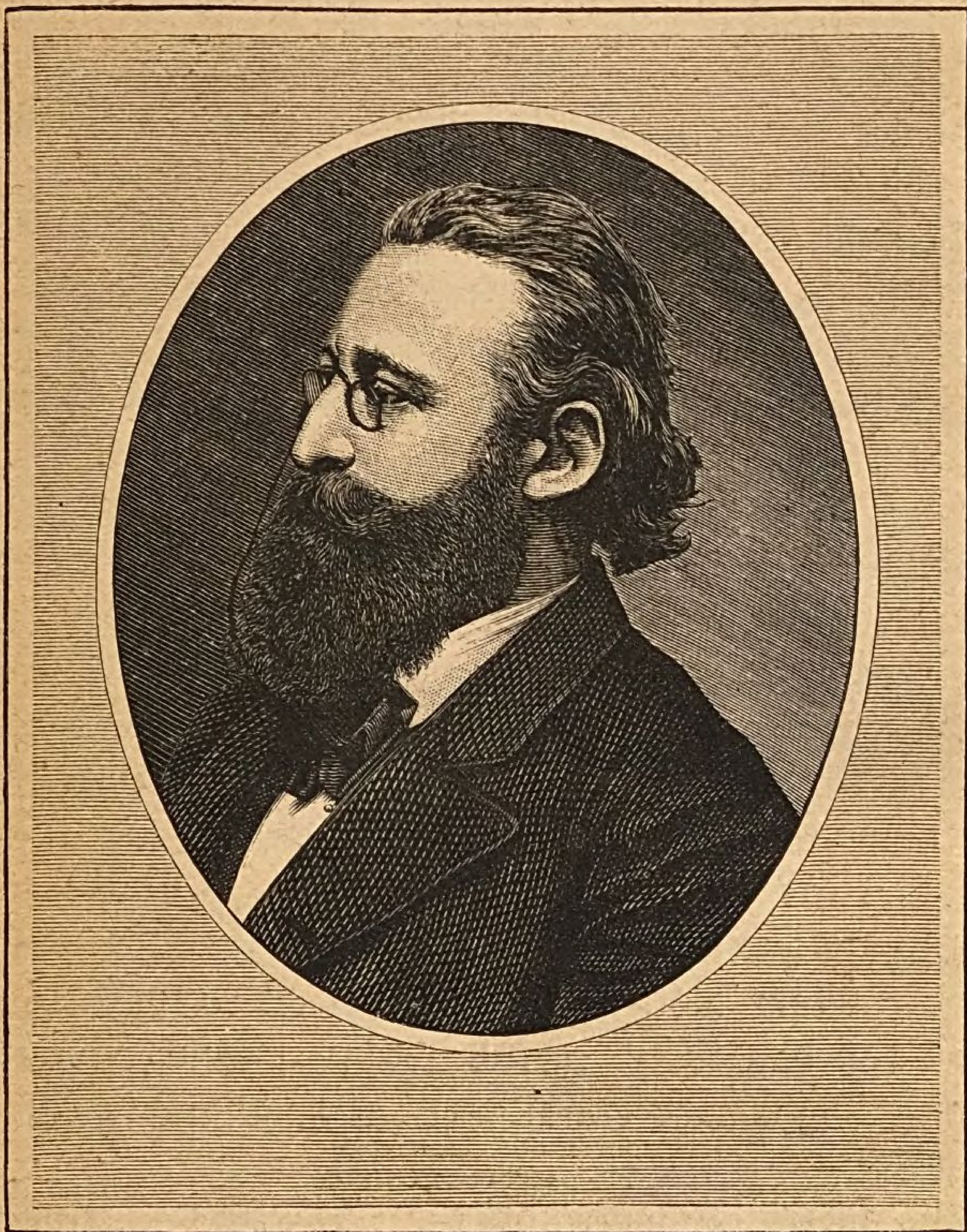
Der G'wissenswurm. Bauernkomödie in drei Akten. (1874.)

Ein geistreicher Künstler gefiel sich und kunstverständigen Männern einmal darin, ein Stück Litteratur- und Theatergeschichte auf einen Bühnenvorhang zu malen. Das Bild zeigte die Vorhalle des Kunsttempels, in der die Statuen der berühmtesten dramatischen Dichter in chronologischer, bis zu Ende des 16. Jahrhunderts reichender Ordnung aufgestellt waren. Mitten durch die Reihen geht ein Mann, dessen leichte, halb nachlässige Gewandung gar seltsam von dem klassischen Faltenwurfe der Statuen absticht, geflügelten Schrittes, ohne einen Blick nach rechts oder links zu werfen, auf die Pforte des Allerheiligsten zu. Der zuversichtlich kühne Mann im Leinenkittel ist kein anderer als — Shakespeare, dem schwerlich irgendwo ein sinnigeres und bedeutsameres Denkmal gesetzt worden. Ohne im Übrigen eine waghalsige Parallele zu versuchen, glaube ich eine starke Ähnlichkeit zwischen dem genialen Vordringen Shakespeares, wie es hier geistvoll verbildlicht ist, und der dramatischen Laufbahn Anzengrubers zu finden. Mutig, auf geradem Wege, leichten Schrittes, weder mit Bedenken, noch mit Reminiscenzen belastet, ging auch Anzengruber auf das selbstgewählte Ziel einer kräftigen dramatischen Wirkung los, und niemand wird ihm nachweisen können, daß er durch allzulanges Verweilen bei irgend einem Vorbilde seine Energie gelähmt oder seine Originalität abgeschwächt habe. Von den klassischen Mustern, denen er wohl unstreitig das wesentliche des dramatischen Aufbaues verdankt, hat er sich überaus weit in der Form entfernt, und jenen Zeit-

genossen, welche sich in einer ähnlichen Form des dramatischen Ausdrucks bewegen, ist er weitaus in dem idealen und charakteristischen Gehalte seiner Dichtungen überlegen. So nimmt der erst seit wenigen Jahren gewürdigte Dramatiker heute bereits eine vorteilhafte Stellung ein, und es ist mehr als ein bloßes Spiel mit Worten, wenn wir seine kurze Wirksamkeit als einen bedeutsamen Schritt zur Demokratisierung des künstlerisch ernst gemeinten Schauspieles auffassen. Aufs lebendigste spiegelt sich in der Anlage und in der mächtigen Wirkung dieser Bauernkomödien der Geist einer Zeit, in der auch die Kulturgeschichte nicht mehr die exklusive Bedeutung der Hof- und Kriegsgeschichten gelten lassen will und die Erdscholle auch dann aufmerksam betrachtet, wenn sie nicht einem Schlachtfelde angehört, sondern nur den Teil eines einfachen Ackers bildet.

Daß unser ernstes Drama in seinen ersten Anfängen eine aristokratisch-vornehme Richtung hatte, ist für denjenigen leicht erklärt, der da weiß, daß diese am höchsten ausgebildete Form der Dichtung von vornherein nirgends als künstlerischer Selbstzweck auftauchte, sondern bald den religiösen Feierlichkeiten, bald den Hoffesten dienstbar war. Was Wunder, daß nur die Reden und Thaten der Heiligen, Könige und Ritter ernst genommen, die niedern Stände aber nur dann auf die Bühne citiert wurden, wenn es galt, sich in erheiternden Zwischenspielen über die plumpen Formen einer zurückgebliebenen Kultur zu belustigen. An Stelle dieser äußerlich bedingten socialen Vornehmheit trat später in unserem Drama eine tiefer begründete ästhetische, die sich als vorwiegend aristokratischer Zug auch in den dramatischen Dichtungen der klassischen Blütezeit behauptet hat und sich vielleicht nirgends bewußter ausspricht, als in jenem Xenienkranze Schillers, in dem „Shakespeares Schatten,“ entsetzt über die Pfarrer, Kommerzienräthe und Fähndriche, welche im bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts dominieren, in die Worte ausbricht:

„Aber, ich bitte Dich, Freund, was kann denn dieser Misère



L. Anzengruber

Großes begegnen, was kann Großes denn durch sie geschehen?" Die historisch dramaturgische Anschauung, die sich in diesen Worten ausprägt, ist nichts anderes, als der Reflex einer staatlichen Welt, in der die kleinbürgerlichen Kreise in energielosem Philistertume erstarrt sind und das Landvolk im Hinblick auf Kultur und Politik gar keinen Faktor ausmacht, — ist zugleich die Spiegelung einer historischen Auffassung, welche traditionell alles Große nur von den „Großen" ausgehen läßt und welche von den vielen Entwickelungen, auf deren Grund sich die moderne Welt aufbaut, nur die patriarchalisch aristokratische in sich aufgenommen hat.

Das historische Bewußtsein unserer Dichterheroen konnte ebensowenig wie das eines andern Erdenkindes über die Bedingungen der Zeit hinausgreifen. In ihrem Ideengange dem reinsten Humanismus ergeben, waren sie in den Formen der Darstellungen eben an die Erscheinungen gebunden, welche das Leben oder die Mitteilung über die Vergangenheit in konkreter Gestalt aufwies. Selbst revolutionäre Ideen konnten des unvermeidlichen aristokratischen Gewandes nicht entraten. Es ist wenig hervorgehoben und doch ungemein charakteristisch, daß sowohl Karl Moor als Fiesko die Söhne alter Grafengeschlechter sind, und daß das Weltbürgertum, dessen herrliche Dithyramben sich in den Don Carlos ergießen, sich einen Marquis zum Wortführer wählt.

Ganz anders in unsern Tagen. Die großen Fragen sind in die Menge eingedrungen, und wer ihre Wirkung auf das Leben dramatisch vergegenwärtigen will, der findet die lebendigsten Vorwürfe in allen Ständen und Kreisen. Der dramatisch gestaltende Künstler aber hat einen ganz besonderen Grund, diese Wirkungen im Kreise des Landvolkes aufzusuchen, sei es, daß er sich mit dem Bewußtsein des Vorteils dahin wendet, sei es, daß er durch geniale Intuition dahin geleitet wird. Wir leben in einer Übergangsperiode, in einer Zeit der allmächtigen Skepsis, in der die Übereinstimmung zwischen Denken und Handeln nur

selten zu finden ist. In unserer höheren Bildungssphäre, die zugleich eine Sphäre des Zweifels und der jähwechselnden Anschauungen ist, finden die Talente tausendfache Anregung, die Charaktere aber nur wenig Halt und Boden. Dürfen wir hier einen Ausblick in die politische Welt wagen, so tritt uns die Thatsache entgegen, daß es seit Cavours Tode nur einen einzigen Staatsmann in Europa giebt, der das Prädikat einer starken Persönlichkeit verdient. Fassen wir die kirchlichen Fragen ins Auge, deren Einwirkung auf das Leben Anzengruber ja dramatisch festzuhalten versucht, so finden wir in den höheren Gesellschaftskreisen, daß unsere Reaktionäre, weit entfernt, sich mit Himmel und Hölle thatsächlich zu ängstigen, längst nicht mehr ihre Überzeugung, sondern nur äußere Vorteile verteidigen, und daß unsere Aufklärer eigentlich längst über die Aufklärung, d. h. über jene Grundsätze, welche ehedem begeisterten, hinaus sind und sich einer Detailarbeit hingeben, deren Errungenschaften erst in später Ferne in das Volksbewußtsein eindringen und charakterbildend wirken werden. Es ist ein genialer Zug des Dramatikers, unter solchen Verhältnissen die bewegenden Gedanken der Zeit in ihrer Einwirkung auf das naive Volksleben zu erfassen, wo sie, weit entfernt sich zu schwerverständlichen Theorien und Hypothesen verdünnt zu haben, sich eben erst zu bewegenden Motiven zu verdichten beginnen. Hier trifft. was der geniale Dramatiker braucht, Bedeutung des Gedankens mit Naivetät der Auffassung zusammen, und die großen Fragen setzen sich in Leben, Charakter und Persönlichkeit um. Selbst die Reaktion gegen den Glauben wird beispielsweise der primitiven Auffassungskraft und dem schlichten Gemütsbedürfnis zu einer neuen Art von Glauben — eine Entwicklung, die sich zu allen Zeiten, aber niemals so rasch, so lebendig und so sichtbar vollzogen hat. War nicht der Teufel ursprünglich ein religiös sehr revolutionärer Gedanke, der nur dadurch rasch unterjocht wurde, daß man ihm seine Stellung als Feind anwies? Ähnlich, wenn auch in einem ganz andern Stadium der Ent-

wicklung, verwandeln sich auch heute die modernen Gedanken im Kreise des naiven Volkstums in Faktoren des Gemüts- und Empfindungslebens, und Anzengruber ist der glücklichste Interpret dieser hochbedeutsamen Entwicklung geworden. Im öffentlichen wie im Familienleben weiß er ihre tiefeinschneidenden, die Charaktere an der Wurzel fassenden Wirkungen herauszufinden. Im „Pfarrer zu Kirchfeld" entrollt sich das Bild einer Gemeinde, in der ein reinerer, von Zelotismus und Scheinheiligkeit befreiter Glaube durch das Medium eines milden sympathischen Charakters den Weg zu der naiven Auffassung der Menge findet, und selbst den verstocktesten bäuerlichen Zweifler für sich bekehrt. In den „Kreuzelschreibern" tritt uns mit überraschender Gewalt der Pantheismus entgegen, wie er sich in der Empfindung eines ungebildeten Steinklopfers festgesetzt hat. Im „Meineidbauer" wie im „G'wissenswurm", werden uns die Gegensätze einer dumpfen, beschränkten, mit Lohn und Strafe rechnenden Frömmigkeit und der lebensfreudigen, aus freier Empfindung strömenden, sich selbst genügenden Gutherzigkeit auf dem Gebiete vorgeführt, wo sie am härtesten aneinandertreffen: in der Familie. Die beiden letzgenannten Dramen sind interessante Gegenstücke; sie behandeln analoge Seelenzustände unter verschiedenartigen Voraussetzungen und fassen die Sophistik eines bigott bevormundeten Gewissens gleichsam an ihren beiden Enden an. Auf der einen Seite der Meineidbauer, der seine Gewissenlosigkeit durch jesuitischen Selbstbetrug dem Himmel wegdisputieren möchte, schließlich aber in der Schlinge seiner eigenen Spitzfindigkeiten stecken bleibt; auf der andern der vom Gewissenswurm geplagte Bauer Grillhofer, aus dessen übertriebener, durch höllische Trugbilder genährter Gewissenhaftigkeit ein dummschlauer Intrigant die Schlinge für sein Opfer drehen will. Scheitert der eine an dem Bestreben, den Himmel zu betrügen, so wird der andere vor dem Versuch, ihn durch die Hölle zu betrügen, gerettet.

Beiden ist die äußerliche, hohle und verworrene Vorstellung von Hölle und Himmel gemein; beiden ist von früher Kindheit an

eine leere Werkheiligkeit und eine dumpfe Bigotterie eingeimpft worden, welche die Einbildungskraft verwirrt, den Verstand durch unfruchtbare Grübeleien irreleitet. Bei beiden reagiert die naive, richtige Empfindung für das Gute und Böse gegen die armselige Buchführung mit dem Himmel, welche leere Äußerlichkeiten als entscheidende Faktoren einstellt, und bei beiden gelangt diese Empfindung endlich zum Siege, wenn auch das eine Mal im Tode, das andere Mal in der Verjüngung und Neukräftigung des Helden. Der Unterschied des Ausganges ist bedingt durch die Grundverschiedenheit, die sich bei gleicher Denk- und Bildungsart im Kerne der Persönlichkeit offenbart und die den scharf eindringenden Blick des Charakteristikers bewundern läßt. Man hat einmal das Genie kurzweg als den Blick für das Wesentliche definiert, und auf dem Gebiet des Dramas bewährt diese Definition eine zutreffende Bedeutung. Zu allen Zeiten hat das Talent mit anscheinend unantastbarer Sicherheit Charaktere aus Grundsätzen konstruiert, das Genie aber über Grundsätze und Formeln hinaus einen letzten unlösbaren Rest von Persönlichkeit erfaßt, der erst das wahre Leben verleiht und aus der theoretischen und praktischen Psychologie ebensowenig zu verbannen ist, wie ein unerklärliches Etwas aus der Wissenschaft der Lebensfunktionen, aus der Physiologie. Ungemein anschaulich tritt diese Verschiedenheit im Wesen der Persönlichkeit an den beiden Charakteren der Bauernkomödien, deren Parallelismus eben angedeutet worden, zu Tage. In dem einen, der wild begehrenden Natur, wird durch den Selbstbetrug der Frömmelei der Keim zu verbrecherischer Thätigkeit entwickelt, in dem andern, der mild schwachherzigen Natur, durch dieselbe Sophistik eine harmlose, selbstquälerische Furchtsamkeit großgezogen. Fassen wir nun die eine dieser beiden Gestalten, den gutmütigen Grillhofer samt seiner charakteristischen Umgebung näher ins Auge, um Einblick in das Gewebe einer Anzengruber'schen Komödie zu erhalten.

Es ist im Grunde eine einfache Geschichte, die Geschichte vom G'wissenswurm, welche einen alten Bauern plagte, bis ihm

ein gnädiges Geschick die Ruhe und Lebensfreudigkeit wieder zurückgab; aber in ihren schlichten Zügen birgt sie eine solche Fülle psychologischer Wahrheit und ungezwungener Empfindung, daß wohl der dünkelhafteste Bildungspatrizier sich in der Tiefe der Seele getroffen fühlt, wenn in dem Strome der urwüchsigen Dialektrede die unverfälschte Sprache der Herzen an sein Ohr rauscht. Der alte Grillhofer, der Held dieser Bauernkomödie, war bis vor kurzem ein lebenslustiger Bauer, der es gerne sah, wenn auf seinem Hofe neben der Ordnung und der Ehrbarkeit auch Fröhlichkeit und frische Lebendigkeit herrschte. Seit ihn vor einem halben Jahre ein Schlaganfall auf das Krankenlager niederstreckte, hat sich seine ganze Natur in ihren wesentlichen Grundzügen geändert. Zwar ist er körperlich so ziemlich wieder zu Kräften gekommen und gutmütig, wie er von jeher war, führt er nach wie vor ein mildes Regiment auf seinem Hofe, aber die alte Lebensfreudigkeit ist dahin, und der plötzlich erweckte „G'wissenswurm", der ihm an der Seele nagt, läßt ihm Tag und Nacht keine ruhige Stunde. Der Himmel hat ihm mit dem Schlaganfall einen „Deuter" gegeben und Schwager Dusterer ist gleich bei der Hand, ihm diesen „Deuter" zu erklären und ihm recht anschaulich zu Gemüte zu führen, wodurch er die Strafe des Himmels verschuldet hat und eigentlich noch immer verschuldet. Zwar hat der Grillhofer diesen heuchlerischen, mißgünstigen Schwager zeitlebens nicht recht leiden mögen und ihn immer zehn Schritte vom Leibe gehalten, aber in einem Punkte — das weiß er genau — ist der Dusterer nun einmal eine unantastbare Autorität. Er versteht sich auf Himmel und Hölle, wie nur irgend ein geistlicher Herr, und ist somit auch der einzige, der den „G'wissenswurm" am rechten Ende zu fassen weiß. Der Dusterer bewährt sich auch als der richtige „Wurmdoktor" und hat es bald heraus, wofür der Himmel die lange aufgesparte Strafe über das Haupt des greisen Bauern verhängt. Vor 25 Jahren, als des Grillhofers kränkliches Weib noch lebte, da befand sich eine Magd — die Riesler Magdalen — auf dem

Hofe, welche mehr auf ihren Herrn als auf ihre Arbeit schaute. Der Grillhofer war auch nicht herb gegen die hübsche Magd, und da das Weib des Bauern dahinter kam, sorgte sie rasch dafür, daß die Riesler Magdalen vom Hofe entfernt wurde. Der Bauer hat ihr niemals viel nachgefragt, und alles ist beim alten geblieben, als ob es nie eine hübsche „Dirn“ auf dem Hofe gegeben hätte. Des Grillhofers Weib ist längst verstorben und die Riesler Magdalen so gut wie verschollen, denn obgleich das Gericht sie oft genug aufforderte, sich zu einer Erbschaft zu melden, ist keine Kunde von ihr ins Dorf gedrungen. Diese Jugendsünde wird noch einmal lebendig, um dem Bauern die Ruhe seines Alters zu benehmen. Der Dusterer ist vortrefflich darüber unterrichtet, welche Strafen der Himmel auf solch ein Vergehen setzt und wie man sich durch Bußfertigkeit und freiwillige Armut von solcher Sünde loskaufen kann. Der Fall ist freilich ein schwerer; denn die arme Magdalen, die der Dusterer leibhaftig im Traume gesehen, zappelt schon lange im höllischen Feuer, und die langwierige Versündigung kann nur durch eine recht gründliche Buße abgestreift werden. Aber der Himmel hat ein Einsehen, und wenn der Grillhofer nur all sein Gut den Armen dahingiebt und als Ausnehmer in frommer Resignation seine Tage beschließt, werden ihm wohl die Pforten des Himmels nicht auf ewig verriegelt sein. Alles, was zu solcher Buße nötig ist, weiß der kluge Schwager auch rasch herbeizuschaffen. Der Arme, dem in gottgefälliger Weise der Hof abgetreten werden soll, ist kein anderer als er selbst, und in der nahen Kreisstadt ist alles schon vorbereitet, um den Vertrag durch den Notar richtig machen zu lassen. Morgen schon soll die Fahrt nach der Kreisstadt angetreten werden, soviel auch Wastel, der Großknecht, und Rosel, die Magd, die sonst gar hoch in der Gunst des Bauern gestanden, dagegen eifern mögen. So stehen die Dinge, da die Horlacherlies, eine lustige und kreuzbrave Dirn', von dem drei Stunden entfernten Ellersbrunn anlangt, um, wie sie vorgeben soll, beim Grillhofer Dienste zu nehmen, oder vielmehr wie sie

dem Bauer mit der Naivetät des Lessingschen Klosterbruders ins Gesicht sagt, bei ihm ein wenig „erbzuschleichen". Das ist eigentlich das Geschäft, das ihr von ihrer, mit dem Bauer weitläufig verwandten Mutter, der alten Horlacherin, übertragen wurde; aber sie ist grundschlecht dazu aufgelegt, und anstatt von Tod und Erbschaft zu reden, bringt sie Fröhlichkeit und Gesang auf den Hof mit, so daß der Wastel, der ihr schon in Ellersbrunn seine Lieb' angetragen, sich noch einmal recht herzlich in sie verliebt, und der alte Grillhofer, Sünde und Strafe vergessend, nicht übel Lust bekommt, mit ihr zu tanzen und G'stanzln zu singen. Der Dusterer paßt indes ordentlich auf, daß der „Gewissenswurm" ja nicht in Schlaf versinke. Wie der leibhaftige Teufel fährt er ganz entrüstet über die Sorglosigkeit des Bauern dazwischen, gemahnt ihn an sein schweres Vergehen und bringt ihn auch richtig dazu, der Horlacherlies und mit ihr zugleich der Verlockung zu sündiger Lustigkeit möglichst rasch den Abschied zu geben. Kurz darauf trifft der Fuhrknecht Leonhardt auf dem Hofe ein, um dem Dusterer eine wichtige Botschaft zu bringen. Er war beauftragt worden, rings in der Gegend auszukundschaften, ob niemand etwas von dem Aufenthalte der Riesler Magdalen wisse, und hat es auch richtig herausgebracht, daß sie nur wenige Stunden entfernt als Bäuerin an der „kahlen Lehnten" seit vielen Jahren bereits ihren festen Wohnsitz habe. Ein wenig angetrunken, und obendrein froh, eine so befriedigende Nachricht zu bringen, poltert er seine Kundschaft so laut als möglich hervor, und vergebens sind alle Zeichen, Bitten und Drohungen, durch die ihn sein Auftraggeber, der verzweifelte Dusterer zum Schweigen zu bringen sucht. Das Lügengewebe ist zerrissen, und schnurstraks fährt der Grillhofer nach der kahlen Lehnte, um sich volle Gewißheit über das Schicksal seiner ehemaligen Geliebten zu verschaffen. Der Dusterer freilich giebt seine Pläne noch nicht auf, verbirgt sich unter den im Wagen ausgebreiteten Schafpelz und macht die Fahrt als ungebetener Begleiter mit. Draußen an der kahlen

Lehnten trifft es sich glücklich, daß sie die Herrin des reichen Anwesens allein im Hause finden. Der Bauer ist seinen Söhnen nachgelaufen, um die Flüchtigen zur Arbeit, d. h. zum Strümpfestricken, zurückzuholen, und die Bäuerin, eine derbresolute Frau, empfängt die Gäste und fragt nach ihrem Begehren. Kaum haben diese das Wort „Risler Magdalen“ ausgesprochen, so entlädt sich eine Flut von Schimpfworten über die Kundschafter, welche nun schon seit vielen Wochen den Hof unsicher machen, und da der Grillhofer sich zu erkennen giebt, bricht erst recht der Zornesteufel los. Sie habe ihn nie recht leiden mögen, und sich nur mit ihm abgegeben, weil sie hoffte, nach dem Tode seines Weibes die Herrin des Hofes zu werden. Sie sei eine reiche, ehrliche Bäuerin geworden, die Mutter vieler wohlerzogener Kinder, wolle von der dummen Jugendgeschichte nichts mehr hören, und kümmere sich weder um den Grillhofer, noch — um sein Kind, das sie längst aufgehört habe, als das ihrige zu betrachten. Es fehlt nicht viel, so würden die beiden Gäste gewaltsam aus dem Hofe geschafft, wie denn thatsächlich der Dusterer, der sich nachträglich noch einmal einschleicht, nur dadurch den Prügeln des Bauers und seiner Söhne entgeht, daß er den des Lesens unkundigen Verfolgern einen Dispens des Konsistoriums vorweist, „wonach er nicht gehau’n werden dürfe.“ Trostloser als je langt der vom G’wissenswurm geplagte Grillhofer zu Hause an. Die Schreckgespenster, die ihm der habsüchtige Schwager vorlog, sind freilich hinweggebannt; aber eine ernste Sorge drückt sein Haupt darnieder, die Sorge um sein Kind, von dessen Existenz er bisher keine sichere Nachricht hatte. Selbst das Erscheinen der Horlacherlies, die zu seiner Überraschung noch einmal spät am Abend eintrifft, um einen Brief ihrer Mutter zu überbringen, vermag ihn nicht aufzuheitern, aber wie Gnade des Himmels überkommt es ihn, da er das Schreiben erbricht und daraus erfährt, daß sein Kind gefunden sei und daß es lustig, schön und ehrbar, wie es trotz aller seiner Versündigung geworden, vor ihm stehe, bereit, ihm um den Hals zu

fallen und die Aussicht auf ein fröhliches Alter zu eröffnen. Der Wastel ist natürlich auch nicht weit, und nachdem die Liebenden vereinigt sind, wird beschlossen, morgen dennoch in die Kreisstadt zu fahren, aber nicht um dem höllenkundigen Dusterer, sondern um dem himmelhoch seligen Eidam die Freuden und Sorgen der Wirtschaft zu übertragen. Der Dusterer wird vom Hofe verbannt, nur seine Kinder sollen auf den Hof kommen, um dort unterstützt zu werden, denn die Kinder, meint der Grillhofer mit dankbarer Beziehung auf sein eigenes Schicksal, sollen nicht büßen, was der Vater verbrochen.

So weit in Kürze die sinnreiche Handlung der Bauernkomödie. Wie prächtig und originell sie auch erfunden ist, wie trefflich sich auch die Motive ineinander fügen, wie kunstvoll auch der Stoff in Zeit und Ort konzentriert ist, bewährt sich doch das unleugbare Genie des Autors noch weit mehr in der psychologischen Ausführung, als in der Anlage der Fabel, in der Schattierung, als in den Konturen des naturwahren Bildes. Es wäre müßig, lange darnach zu forschen, ob wir hier ein Schauspiel oder eine Komödie vor uns haben; denn der Versuch, die Kunstgattungen ohne Rücksicht auf das ineinandergreifende Wurzelgeflechte streng doktrinär auseinanderzuhalten, hat bisher ebensowenig Nutzen gebracht, als das immer wiederkehrende Bemühen, alle Künste unter einen ästhetischen Hut zu bringen. Auch nach einem lehrreichen Grundgedanken wollen wir nicht forschen, denn man ist mit Recht längst davon abgekommen, einen solchen in jedem Kunstwerk, das nicht mehr sein will als ein in seinen Motiven abgeschlossenes, in seinem geistigen und ethischen Inhalt erhöhtes Bild des Lebens, mühsam hineinzudenken. Wie das richtig erfaßte Leben selbst, so bringt auch das lebendige Kunstwerk jedem eine Lehre, nur nicht jedem dieselbe, und ein kräftiges, bedeutsam erfaßtes und beleuchtetes Stück Natur in der Kunst lehrt mehr als eine Fabel, die ausschließlich zu Gunsten einer dürftigen Abstraktion den bloßen Schein von der Natur borgt. Und ein' urkräftiges Stück Natur ist diese

Komödie Anzengrubers in jedem Charakter, ja man dürfte sagen, in jedem Worte. In einer Reihe prächtiger naiver Gestalten offenbart sich uns der Gegensatz gesunder und kranker, edler und niederer Naturen, zeigt sich das Walten des Gewissens in seinen richtigen erhaltenden und wieder aufrichtenden Instinkten, sowie dessen Umdüsterung durch eine äußerliche, bedrückende und zerstörende Sophistik. Auf der einen Seite die Horlacherlies, eine kräftige, lebensfreudige Natur, die nicht zuviel nach Himmel oder Hölle fragt, der es aber Bedürfnis ist, wohlthätig zu wirken und sich ehrbar zu halten — auf der andern Seite der, mit allen Sackgassen der Sünde aber auch mit allen Hinterthürchen der Entsündigung vertraute Dusterer, der sich mit der Schlauheit eines bäuerlichen Winkeladvokaten die irdische und himmlische Seligkeit erkaufen will, im übrigen aber in seinen Betrügereien mit naivem Cynismus nur ein berechtigtes Streben erblickt. Kein Zug deutet darauf hin, daß dieser Dusterer mit vornehmem Unglauben auf die Schrecknisse herabsieht, durch deren Vorspiegelung er sein Opfer beherrscht; er steht vielmehr, ganz der bäuerlichen Natur angemessen, mitten drin in dem Lügengewebe, in dem er seinen Schwager fangen will, und ist zum Schlusse nicht nur ein äußerlich, sondern auch ein innerlich betrogener Betrüger. Im Mittelpunkte befindet sich die Gestalt des Grillhofer, der Grundanlage nach verwandt der Horlacherlies, die ja von ihm den Frohmut und die edle Anlage geerbt hat, aber infolge seiner durch Krankheit gesteigerten geistigen Beschränktheit ein Opfer der Moralsophistik, deren Netze der dummschlaue Dusterer auswirft. Schritt vor Schritt läßt der Autor, vertraut mit jeder leisen Regung eines kranken trostbedürftigen Gemütes, die feindlichen Gewalten in der Seele seines Helden kämpfen und mit prächtigem Realismus kommt bald die berechnende Schlauheit, bald wiederum die grobkörnigste Ehrlichkeit in den einfachsten Naturtönen zu Worte. Die Art, wie Dusterer, bald herrisch, bald nachgiebig, bald mit erheuchelter Sicherheit, bald mit hastiger Unruhe, bald mit dem Scheine uneigennütziger

Fürsorge, bald mit vordringlichem Cynismus — beschränkt, aber immer schlagfertig in dem Kreise seiner Beschränktheit, den Grillhofer zu bethören sucht, ist ein Meisterstück der Charakteristik, dem das anmutige, gewinnende Gegenbild der Horlacherlies, mit allen Reizen der Natürlichkeit ausgestattet, ebenbürtig zur Seite steht. Da ist selbst der trostreiche Zuspruch frei von jeder Aufdringlichkeit, die Naivetät rein von aller Unschuldsheuchelei, und die Sprache hat in ihrer Urwüchsigkeit einen echt poetischen Zug. Die glücklichsten Bilder aus dem Naturleben schmücken die kräftigen Reden dieses Mädchens, Vergleichungen, die um so poetischer anmuten, je weniger sie sich den spitzfindigen Parallelen unserer Goldschnittpoeten nähern und jemehr sie die Einfachheit und Naturfreudigkeit der Homerischen Gleichnisse aufweisen. Der Dialekt ist bei alledem nichts Angeflogenes, das wie das zierliche Schäfergewand einer vornehmen Maske nur zum Schmucke dient, sondern der klassisch notwendige Ausdruck der eigentümlich naiven und schlichten Empfindungen, „die richtige Farbe auf dem richtigen Grunde in der richtigen Ausdehnung,“ in der Rafael das Geheimnis der ganzen Malerei erblicken wollte.

Die Kreuzelschreiber. Komödie in drei Aufzügen.

Vor elf Jahren, als diese Bauernkomödie neu war und überall zündenden Eindruck machte, zog die Kritik, deren System auf vergleichende Forschung angewiesen ist, Aristophanes und Shakespeare zur Parallele herbei. Dies mag ja in gewissem Betracht seine Geltung haben: die von aller Lüsternheit freie, treffsichere Keckheit, mit der in dieser Komödie natürliche Beziehungen einbekannt und besprochen werden, gemahnt eben sowohl an des alten Hellas ungezogenen Liebling der Grazien, wie an den genialen Briten, dem nichts Menschliches fremd war. Man könnte die Parallele noch in manchen Stücken fortsetzen, das Endergebnis wäre dennoch, daß Anzengruber aus derselben Quelle geschöpft hat, die sich allen Meistern so ergiebig erschließt: aus der Natur. Nichts aus den Kreuzelschreibern ist aus zweiter

Hand empfangen; alles ist Leben, vom Genius empfangen und wiedergegeben. Mit dem Ausdruck „originell“ erschöpft man diesen Vorzug des Genies nicht. „Original“ ist auch die Querköpfigkeit, das Sonderlingtum, die Neigung zum Bizarren. Aber wo sich die Kraft des Natürlichen überraschend und überzeugend von einer neuen Seite her offenbart, da ist das Genie immer wieder beglaubigt. In diesem Punkte treffen Kunst und Wissenschaft in interessanter Weise zusammen. Aristoteles sagt, alle Weisheit beginne damit, sich zu verwundern, mit anderen Worten, in der Begabung, das Alltägliche, woran andere gleichgiltig vorbeigehen, als das Bedeutende zu sehen, liegt der Beginn aller ernsten Forschung. Und liegt nicht eben hierin der Beginn aller originalen, genialen, aller formgebenden Kunst? Wir haben wenig dramatische Erzeugnisse der Neuzeit, in denen sich die Kraft des Einfachen, das unter dem Gesichtspunkte des Bedeutenden erfaßt wird, so überzeugend bewährt, wie in den Dramen von Anzengruber, wie speziell in der Komödie „Die Kreuzelschreiber“. Eine volle, ganze Komödie im ästhetischen, im Lessingschen Sinne, erfüllt von Laune, die uns lachen macht, dazu angethan, die Kranken zu heilen und die Gesunden in ihrer Gesundheit zu befestigen — und wie unsäglich einfach die Fabel des Ganzen! Die Bauern eines steierischen Dorfes haben eine Schrift gegen das Unfehlbarkeitsdogma unterzeichnet, und da die meisten schreibunkundig die bekannten drei Kreuzchen statt ihres Namens hinsetzten, erhielten sie den Spottnamen „Kreuzelschreiber“. Den bigotten Frauen der Kreuzelschreiber wird die große Sünde ihrer Männer durch den Pfarrer zu Gemüte geführt. Auf geistlichen Rat hin verlangen sie zur Buße Widerruf und Wallfahrt nach Rom und erklären, sich von ihren Männern fernzuhalten, so lange die Buße nicht erfolgt ist. Die heitere Lösung des Konfliktes übernimmt ein Mann, der über beiden Parteien steht, ein bäuerlicher Philosoph, der den Streit um ein Dogma mehr oder weniger belächelt. Der Steinklopferhans, der Pantheist im Bauernkittel, rät den Männern, zum

Scheine sich zur Wallfahrt auszurüsten, und im Verein mit frommen Dirnd'ln recht fidel den Ausmarsch anzutreten. Kaum daß dieser wunderliche Zug sich geordnet hat, so lassen die Weiber auch schon den Pfarrer und die angeblich so sehr gefährdete Religion im Stich, geben bedingungslos nach und sind froh, ihre Männer daheim behalten zu können. In der ganzen Komödie ist kaum so viel Verwicklung, als ein Franzose zu einem einzigen Komödienakt nötig hat, und fragt man nach den des Theatereffekts sicheren Figuren des deutschen Lustspiels, die den Philister immer wieder aufs neue ergötzen — man findet keine einzige: weder den polternden Familienvater, noch die zänkische Schwiegermutter, noch die unglaubliche Naive, noch den schüchternen Liebhaber 2c. 2c. Reiz, Bedeutung und Wirkung liegen in der Vertiefung des Einfachen und Natürlichen. Wir erhalten Einblick in das Gemütsleben der Bauern und sehen ihre Schwächen und ihre Stärken im hellen Lichte der Naivetät. Intensiver als uns irgend eine Intrigue beschäftigen könnte, wird unsere Teilnahme durch die wahrhaftige Charakterentwicklung in Anspruch genommen. Wir harren nicht ungeduldig auf Wendungen der äußeren Handlung, weil die Entwicklung der inneren uns ganz und gar in ihrem Banne hält. Dabei greift die Komödie zwiefach über sich hinaus in das Gebiet der Tragikomödie und zwar in die Sphäre der tiefsten Empfindung, die den Humor in Rührung aufgehen läßt, und in der Richtung der höchsten Weisheit, zu der sich ein tapferes Herz aus allen menschlichen Konflikten emporzuringen vermag. Der alte Brenninger und der Steinklopferhans stehen außerhalb des Komödien-Konflikts. Der eine — ein Greis, den die Entfernung von der Frau in den Tod treibt — führt uns tragisch in die Gemütstiefen eines naiven Charakters ein, der andere, der Philosoph im Bauernkittel, geleitet uns auf die Höhe einer Weltauffassung, die uns in vollen Resignation volle Freiheit gewährt, die in dem großen Gedanken, sich an das All hinzugeben, in dem niemand und nichts untergehen kann, ihren Bekennern Heiterkeit und Sicherheit für alle Wechselfälle des Lebens

verleiht. — — So blicken wir durch das anscheinend so enge Bild der Komödie in alle Tiefen des Lebens hinein und fühlen uns schließlich erhoben, wenn wir durch die Ergötzlichkeiten der spielenden Laune des Meisters hindurchgegangen sind. —

Hugo Bürger.

Der Jourfix. Lustspiel in vier Aufzügen.

Hugo Bürger, der ähnlich wie Moser und L'Arronge den Hausbedarf der Bühnen deckt, hat den nur zu bekannten Familienzirkel, der sich zu seinem Jourfix zusammenfindet, durch zwei Gestalten von exotischem Anhauch zu würzen versucht. Die eine dieser beiden Gestalten, die sich so zu sagen en masque beim Jourfix einfinden, ist ein gefühlvoller Rumäne, Botuschanu, der der deutschen Sprache so plump wie möglich auf die Füße tritt; die andere ein berühmter Reisender, mit Namen Dr. Alfred Müller, der ruhmgekrönt von einer asiatischen Expedition zurückkehrt. Die kleine Maskerade hat indes, wie in jedem Familienzirkel, nicht viel zu bedeuten. Wenn man den Rumänen ein klein wenig kratzt, so kommt der wohlbekannte, gutmütige Lustspieltölpel, eine stehende Figur unserer Komödie, zum Vorschein, und was den berühmten Dr. Alfred Müller anlangt, so ist er zweimal über den Kuen-Lun gestiegen, um als ein echter Müller wieder heimzukommen, als ein Müller, der just so gut wie vorher zu jedem Schulze paßt, der sich nach allen Regeln der hausbackenen Komödie in einen Backfisch verliebt, und — abgesehen von einem kurzen Vortrag über „Othello“ — die Rolle eines Dutzendliebhabers mit Ergebung durchführt. Die übrigen Figuren haben sich nicht erst die Mühe genommen, uns durch eine Larve täuschen zu wollen. Der gutmütige, in Denken und Fühlen gesunde Biedermann, der die Thorheiten seiner überbildeten Frau duldet, diese „unausgefüllte“ Frau selbst, die sich in leeren Zerstreuungen betäubt, den Götzen des Reichtums und

der Vornehmheit huldigt, einen „Stern" für ihren „Jourfix" sucht und der Mode zu Liebe Kunstbegeisterung affektiert, das kluge, unschuldige Töchterchen, das sehnsüchtig auf das Fieber der Liebe wartet, — sie sind uns allesamt so vertraut, wie das Menu unserer Hausküche; wir wissen, daß sie immer wiederkehren, so oft wir sie auch schon genossen haben, sie verschwinden mit der einen Alltagskomödie und tauchen mit der anderen wieder auf, — sie haben die Unsterblichkeit des Banalen. Auch das junge Ehepaar, das sich ein ganz klein wenig mißversteht, um sich schließlich in eitel Rührung wiederzufinden, gehört seit längster Zeit zu den Stammgästen unserer modernen Lustspielposse: freilich die Art dieses Mißverständnisses, sowie das Motiv der Versöhnung sind von nicht ganz gewöhnlicher Art. Aber ich fürchte sehr, daß die alte, epigrammatische Kritik: „das Stück enthält Neues und Gutes, nur daß das Gute nicht neu und das Neue nicht gut ist," hier ihre Anwendung finden könnte. Der junge Ehemann, Dr. Volkart, war, ehe er nach Berlin kam, ein Muster an Fleiß und Gewissenhaftigkeit gewesen. Auf dem Lande hat er studiert, kuriert und ein ganz wunderbares wissenschaftliches Werk geschrieben. In der Großstadt giebt er sich den nichtigsten Zerstreuungen hin und findet absolut nicht die Zeit, das vollendete druckfertige Werk abzuschreiben oder auch nur einem Abschreiber zu übergeben. Seine Frau Sophie, welche ihrem Vater Professor wiederholt Schreiberdienste geleistet hat, bemächtigt sich des Manuskripts und bringt unter dem Vorwande, Stickereien für ihren Mann zu verfertigen, das großartige Werk ins Reine. Sie ist eben in dem Momente damit zu Rande, da ihr leichtfertiger Mann ob einer Spielschuld von 2000 Mark in Verzweiflung gerät. „Nimm Dein sauber abgeschriebenes Werk," spricht sie zu dem verzweifelnden Gatten, „eile hin zum Verleger, und wir sind gerettet." Ist diese Geschichte nicht reif für eine Kinderfibel? Gewiß, ein Gelehrter kann die sträflichsten und verwegensten Passionen haben. Alter und Gelehrsamkeit schützen vor Thorheit nicht. Aber ein Autor,

der ein Werk derartig fertig gebracht hat, daß er nur des Abschreibers bedarf, um dasselbe der Öffentlichkeit zu übergeben, und der trotzdem sich nicht dazu aufraffen kann, seinem angeblich höchst bedeutsamen Werke diese kaum nennenswerte Sorgfalt zu widmen — der ist nicht leichtfertig, nicht zerstreut, der ist einfach reif für die Idiotenanstalt. Und dazu dieser Engel von einer Frau, der die längste Zeit hindurch ein ganzes Stickereigeschäft in Nahrung setzt, anstatt das Manuskript einfach einem Schreiber zu übergeben, der die Sache viel besser und rascher besorgt hätte als sie! Und dazu dieser Verleger, der auf das wissenschaftliche Werk nur wartet, wie das hungrige Publikum auf die heißen Semmeln des Bäckers! — Fürwahr diese Geschichte ist von einer unfreiwilligen Naivetät, gegen welche die gezierte und gemachte all' unserer Lustspiel-Gurlis nicht aufkommt.

Ich möchte mit alledem kein zu herbes Urteil ausgesprochen haben. Das Stück gehört einer inferioren Gattung an, ohne innerhab der Gattung das schlechteste zu sein. Es ist vielmehr just so gut und just so schlecht wie die letzten Stücke von Moser und L'Arronge, welche gerade in derselben Manier an das Behagen des denkfaulen Philistertums appellieren. Nach vertieften Charakteren, nach einer einheitlichen Komposition, nach dem satirisch-komischen Kern einer fest geführten Handlung darf da gar nicht gefragt werden. Es ist eben ein Haufen von Einfällen, Witzchen, hausbackenen Späßchen, kein organisches Gebilde. Vergebens haben Bauernfeld, Freytag und Wilbrandt das edlere, wohlkomponierte, psychologisch und kulturell bedeutsame Lustspiel in Deutschland heimisch zu machen versucht. Die Posse, der derbe, trockene Spaß beherrscht trotz alledem heute unser Bühnenrepertoire. Und wenn es noch die echte, volkstümliche Posse wäre, mit ihrer erquickenden Derbheit, mit ihrer überschäumenden Lustigkeit, mit dem ihr natürlichen kulturhistorischen Gehalt! Aber es ist die Philister- und Familienposse, das Muhmen- und Gevatterstück, das sich bis zum Überdrusse in demselben Zirkel umher-

dreht und uns mit einer gewissen Pedanterie immer wieder dieselbe Sorte von Späßchen vorkaut. Unsere Zeit ist groß und inhaltsreich, aber diese Art von Komödie ist unglaublich engherzig und beschränkt. Sie ist fugenfest gegen den belebenden ideellen Hauch abgeschlossen, in ihrem Innern selbst aber möglichst bequem, nachlässig und zusammenhanglos. Von einem festen Schritt des dramatischen Nacheinander keine Spur. Ein breites Nebeneinander von häuslichen Belustigungen, die an den Esprit des Pfänderspiels gemahnen, bildet den wesentlichen Inhalt. Die Fäden einiger primitiven Handlungen laufen nebenher, ohne sich zu verknüpfen, bloß um den Schein eines Gewebes herzustellen. Hin und wieder wagt sich in unserem Lustspiel ein Zug feinerer Charakteristik oder die Andeutung eines tieferen gemütlichen Konflikts hervor. Ein junges Mädchen rät ihrem Liebhaber, aufs neue gefahrvolle Forschungsreisen zu unternehmen. Zwei junge Leute, die einander achten und lieben, verbinden sich, ehrliche Rivalen in der Bewerbung um ein Mädchen zu sein. Aber dergleichen verschwindet gleich wieder, ohne eine Spur zu hinterlassen. Es handelt sich nur um einen kleinen Rühreffekt à la L'Arronge mit ein wenig Musikbegleitung hinter der Scene. Die Hauptsache bildet die Reihe programmatischer Moserscher Späßchen, bilden die kleinen, dürftigen Fädchen, die von Scene zu Scene neugesponnen werden, um sofort wieder abzureißen. Der Stimmer auf dem Klavier schlägt c c c an und der Bediente verbessert das Stubenmädchen, das von einem Jokoklub spricht, mit einem dröhnenden „key key key". Wie heiter und erfreulich! Um solche Stimmung hervorzurufen, hat man wahrlich einen ganzen Stimmer nötig. Oder jemand öffnet ein Telegramm, das nicht an seine Adresse gerichtet ist, siegelt es rasch wieder zu und verrät sich dann durch die Geläufigkeit, mit der er den Inhalt des Telegramms hersagt. Man kann im Grunde dergleichen nicht wiedergeben; will man es anfassen, so zerrinnt es wie Schaum in der Hand. Manches ist wirklich launig, gesund spaßig, manches konventionell und kindlich harmlos,

das Ganze ein Gefüge, kein Gebilde. Ich beneide jeden, der bei einer solchen Hetze von Späßchen, welche die Teilnahme immer wieder aufrüttelt, anstatt sie zu fassen und festzuhalten, nicht ermüdet, der in langjähriger Erfahrung die Methode dieser kleinen Scherze noch nicht durchblickt hat und nicht davor schaudert, das Lustige von Scene zu Scene vorherzusehen. Manches an dieser Komödie mag ja heiter stimmen, und es ist gewiß auch ein Verdienst, die Menschen bei Laune zu erhalten. Nur spreche man uns nicht von einer Bereicherung unseres Lustspiels. Da ist weder tiefere Charakteristik noch Kunstverstand in der Komposition, da ist nur Spaß, Einfall und Bühneneffekt. Dergleichen kann sich bergehoch anhäufen, ein Wachstum unserer Komödie liegt nicht darin.

Emil Granichstädten.

Die Witwe Scarrons. Lustspiel in einem Aufzug.

„Die Witwe Scarrons“ spielt im Jahre 1685. Um diese Zeit war Frau v. Maintenon fünfzig Jahre alt und in dasselbe Jahr fällt, nach freilich nicht ganz zuverlässigen Mitteilungen, die zuerst geheimgehaltene Trauung der langjährigen Geliebten mit König Ludwig XIV. Dreißig Jahre waren damals verflossen, seit Frau Scarron das Erzieheramt bei den Kindern der Marquise v. Montespan angetreten, mehr als zwanzig, seit sie den König durch ihren Geist an sich gefesselt und die Montespan verdrängt hatte, und etwa sechs Jahre vorher war sie zur Marquise v. Maintenon ernannt worden. Die Entwicklung eines Vierteljahrhunderts bietet uns der Autor der einaktigen Komödie in einem Jahre oder vielmehr in einem Nachmittage. Wird dies nun konstatiert, um dem Autor, der dies zum mindesten ebenso genau wie irgendeiner von uns weiß, und der sich überdies sehr vertraut mit der Memoirenlitteratur des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts zeigt, einen Vorwurf daraus zu machen

und den Dichter mit dem Geschichtsbüchlein in der Hand zu korrigieren? Ganz im Gegenteile erwähne ich diese Freiheiten nur, um von vornherein dem wohlfeilsten Einwande gegen eine geistvolle kleine Komödie zu begegnen. Was bietet dem Dichter die Geschichte? Genau dasselbe wie das Leben der Gegenwart: Vorfälle und Charaktere. Und worin besteht seine Verpflichtung? Den springenden Punkt des Lebendigen zu treffen; denn verfehlte er diesen, so fehlte auch seinem Kunstwerke das lebendige Antlitz. Worin besteht in erster Linie seine Treue? In der Wahrung der inneren psychologischen Wahrheit, die uns allein an Menschen von heute oder ehemals glauben macht. Freilich: auch Übereinstimmung verlangen wir von ihm, Übereinstimmung aller äußeren Teile seiner Dichtung, ohne die überhaupt kein glaubwürdiges Bild entstehen kann, aber keineswegs Übereinstimmung mit einer außerhalb seines Gedichtes stehenden Wahrnehmung oder Mitteilung. Noch mehr: auch die zu Fleisch und Blut gewordene historische Vorstellung darf er nicht verletzen, ohne unser geschichtliches Bewußtsein, das er als einen willkommenen Helfer anruft, in einen lästigen Gegner, der ihn Schritt um Schritt bestreitet, zu verwandeln. Hier aber sind wir auch schon an der äußersten Grenze seiner Verpflichtungen gegen die Geschichte angelangt. Mehr von ihm verlangen, ihm aufnötigen, daß er seine Komposition mit dem Geschichtskalender ängstlich in Einklang bringe, hieße nicht nur ihn in seinen Rechten verletzen, sondern ihn geradezu in seiner Pflichterfüllung behindern. Alles äußere Leben — Geschichte oder Gegenwart — ist Fragment; für ein Kunstwerk verlangen wir Geschlossenheit, Harmonie und Rundung. Der Rahmen der äußeren Vorgänge muß notwendig eng zusammenrücken, um die wesentliche innere Motivierung passend zu umschließen. Ohne perspektivische Gedrängtheit der Vorgänge ist kein Drama, ohne ein kühnes und sicheres Herausgreifen der wesentlichen und bestimmenden Motive keine geschlossene poetische Darstellung des inneren Lebens zu denken. Genug davon — wir treten durch ein fast zu großes

Thor in die kleine liebenswürdige Welt der Dichtung ein. Die Günstlinge Ludwigs XIV. — sie sind durch den Kriegsminister Louvois, den nachmaligen unglücklichen Gegner der Maintenon, vertreten — zittern vor einem geheimen Einflusse, der sich des Königs bemächtigt hat. Der Spürsinn der Höflinge sucht diesen geheimen Einfluß in den Gemächern der Marquise v. Montespan, ohne indes den gefährlichen Gegner zu erforschen. Louvois dringt in das Vorgemach der Wohnung, in der der pünktliche König jeden Nachmittag bis halb fünf Uhr zu verweilen pflegt: er will die Erzieherin, Frau Scarron, durch Bitten und Drohungen zu Geständnissen bewegen. Er erfährt auch glücklich, daß der König eine halbe Stunde Zeit braucht, um von der einen Thür des Vorgemaches zur anderen zu gelangen, aber womit und mit wem der König diese halbe Stunde verbringe, bleibt trotz aller Drohungen, mit denen der Minister die Gouvernante einzuschüchtern versucht, ein undurchdringliches Geheimnis. Der Höfling ist zu thöricht und denkt zu klein von dem König, um auf die nächstliegende Vermutung zu verfallen, um in der geistreichen Scarron die geheime Kraft, die den König fesselt, zu vermuten. Je weniger Louvois von der Unterredung profitiert, desto mehr Klarheit gewinnt dadurch Frau Scarron über ihre eigene Situation. Sie vernimmt mit stolzer Verwunderung, daß die Ratschläge, die der König im Vorbeigehen von ihr zu empfangen pflegt, das politische Leben Frankreichs beherrschen, daß Ludwig XIV. das Gedächtnis seiner Plaudereien mit ihr in den Staatsrat hinübernehme, und daß die Günstlinge vor ihren Aussprüchen zu zittern beginnen. Ihr kühnes Wollen tritt dadurch in die helle Sphäre des Bewußtseins und sie beschließt, durch geistige Herrschaft über den König die feilen Weiber, die ihn beeinflussen, zu verdrängen. Die Ausführung dieses Planes, das unmittelbar darauf folgende Gespräch mit dem König, der Triumph einer stolzen Natur, die den Mächtigen in ihre Fesseln schlägt, nicht um ihn als Weib, sondern um ihn als Königin zu beherrschen, ist der Kern der ganzen Dichtung. Das

Gespräch ist vortrefflich geführt, ein Lustgefecht mit Galanteriedegen, in dem die Gegner sich mehr für als gegen einander erhitzen. Die geistreiche Scarron übt die höchste Kunst der Schmeichelei, indem sie erst die Miene des Freimutes annimmt, ehe sie ihr Haupt vor dem Könige beugt. Sie vereinigt die Urteilskraft des Mannes mit der Klugheit des Weibes, sie hat Scharfsicht und Mut genug, um die egoistische Umgebung des Mächtigen offen zu verurteilen, und den feinen weiblichen Takt, den König selbst dabei nicht zu treffen, sondern die Teilnahme für seine Person zur Quelle ihrer scharfen Kritik zu machen. Sie gefällt nicht nur dem Manne, sie reizt die Thatkraft und die Eitelkeit des Königs, und trotzdem dieser von ihrer Sprödigkeit einen Kuß ertrotzt, verläßt er sie weit mehr mit dem Gefühle des Besiegten, als mit dem des Siegers. Louvois, der mit Ungeduld des Königs harrt, tritt endlich in das Gemach ein und ein Blick genügt ihm, um sich von der Wandlung der Dinge zu überzeugen. Einige Minuten später beugt er sich vor der Frau, die er durch Drohungen erzittern machen wollte, und überbringt der Witwe Scarron die Ernennung zur Marquise v. Maintenon. Mit dieser bedeutsamen Perspektive auf die erreichte Macht, die bald auch den Namen des Königtums annehmen wird, schließt die graziös entworfene dramatische Skizze. Das meiste in derselben ist so gut gemacht, daß es ein Franzose nicht besser machen könnte, manches aber so tief empfunden, wie es nur ein Deutscher empfinden kann. Der Dialog, in dem Prosa mit Versen abwechselt, ist auf den Ton der Zeit gestimmt, bewegt sich in geistreichen Einfällen und Antithesen, die indes nicht nur blenden, sondern deren Gehalt auch vor der aufmerksameren Prüfung besteht. Auch gewisse Züge der „despotischen Roheit“, die im „Siècle de Louis XIV.“ durch die espritvolle höfische Vornehmheit mehr verschleiert als verbannt werden, hat der feinsinnige Autor uns nicht verheimlicht. Sie brechen zuweilen aus dem Feingefüge des Dialogs charakteristisch hrvor, ähnlich wie die seltsamen aber doch stilgemäßen Tierköpfe aus dem zarten Gliederwerk der

Gotik. Alles in allem — von einigen allzu pathetischen, dem Grundton widerstrebenden Stellen abgesehen — ein durchaus espritvolles und liebenswürdiges Dramolet, wenn auch eben nicht ein Lustspiel, ein gelungenes Plaidoyer für einen historischen Charakter, das ein geistreicher Jurist ersonnen und ein berufener Poet ausgesponnen hat.

E. Henle.

Durch die Intendanz. Lustspiel in fünf Akten. (Preislustspiel.)

Es giebt keine unbequemere Last, als einen erdrückenden Titel. Die Parenthese, in der sich die Bezeichnung Preislustspiel an die Komödie „Durch die Intendanz“ klammert, ist geradezu verhängnisvoll für dieses Stück. Ich wüßte kein zweites Lustspiel, das so einladend wäre, sanft und gemächlich darüber hinwegzugleiten wie dieses. Es ist so wunderbar flach, so ganz ohne jede geistige Erhebung, so ganz ohne Rauheit der Satire, so ganz frei von interessanten Ausblicken nach dieser oder jener Seite, so ganz breitgetretene Heerstraße, daß man das dringende Bedürfnis empfindet, so rasch wie möglich durch diese Alltagsgegend hindurchzukommen. Aber da steht mitten im Wege eine Ehrensäule mit der Inschrift: Preislustspiel: d. h. Paß auf, hemme den Schritt, Du stehst auf geheiligtem Boden! Soll ich mir durch dieses seltsame Ding in der That meine Wanderung erschweren lassen? Gott behüte! Ich mache nur einen ganz kleinen Umweg und schreite ruhig fürbaß. Will mir jemand aufdisputieren, ich befände mich da im Paradiese der deutschen Komödie, so versichere ich mich meiner fünf Sinne, lache und halte die Antwort für geradezu überflüssig. Ich brauche gar nicht mein litterar-historisches Gedächtnis anzustrengen und mich an Lessing und Kleist zu erinnern, ich denke an die glücklicherweise noch lebenden und schaffenden deutschen Lustspieldichter, an Bauernfeld, Freytag, Wilbrandt u. s. w. u. s. w. und setze unbeirrt meinen Weg fort. Ist aber jemand zu verständiger Diskussion

aufgelegt, so wird es ihm wohl schon längst beigefallen sein, daß es sich bei allen Preisstücken um eine prinzipielle Frage handelt, die mit jener in Versammlungen und Vereinen oft erörterten, ob die absolute oder relative Majorität entscheiden solle, eine gewisse Analogie besitzt. Verlangt man von einem Preislustspiele daß es unter allen Umständen imponierende absolute Vorzüge aufzuweisen habe, dann heißt das Stück der Frau Henle wohl Preislustspiel, aber es ist thatsächlich keines. Handelt es sich aber bloß darum, daß unter so und so viel an einem bestimmten Orte und in einer bestimmten Frist abgelieferten Stücken irgend eines als das relativ beste oder erträglichste erkannt werden soll: warum nicht eben so gut oder schlecht „Durch die Intendanz“ wie irgend ein anderes? Und hiermit „gieb dich zur Ruh, bewegt' Gemüt!“ Das Stück der Frau Henle ist teils kindlich, teils kindisch, teils lustig, teils bloß lächerlich. Es giebt heitere Momente, welche ein freundliches bescheidenes Talent bezeugen, und dann wieder Scenen, deren geistige Leere und primitive Hilflosigkeit geradezu Staunen hervorrufen muß. In solchen Scenen werden Redensarten ausgetauscht, mit denen verglichen, der Dialog eines Benedix geistsprühend und bedeutsam erscheint. Der Grundzug des ganzen aber, über dem eim gouvernantenhafter Humor schwebt, ist eine Beschränktheit und Harmlosigkeit, welche zwar nicht die Ironie, aber doch die Kritik entwaffnet.

Es handelt sich um einen obskuren Lustspieldichter, der bereits einige Jahre hindurch von einer großherzoglichen Intendanz genasführt wird. Der Mann, den man so lange hangen und bangen läßt, ist wirklich zu bedauern. Nicht nur, daß sein Lustspiel nicht zur Aufführung gelangt; der gute Hans Waldau hat allen Witz und alle Laune auf dieses unter Verschluß befindliche Stück verbraucht. Nicht ein Fünkchen Humor oder Selbstironie ist ihm zum Trost zurückgeblieben; er nennt sich selbst jämmerlich, erbärmlich, dumm, und das schlimmste dabei ist, daß er sich mit dieser Selbstbespiegelung nicht im Unrechte befindet. Indes das Volkssprichwort sagt: „Der Dumme hat's

Glück" und der Klassiker: „Wer nicht denkt, dem wird es geschenkt, der hat es ohne Sorgen." Der großherzogliche Intendant Herr von Göben hat das Stück endlich doch gelesen, findet es gar nicht übel, lobt (wer lacht da?) insbesondere das Versmaß und wird es zur Geburtstagsfeier des Prinzen aufführen lassen. Obendrein findet Waldau im Vorzimmer des Intendanten eine wunderhübsche junge Dame, der er davon abrät, sich dem Theater zu widmen, und in die er sich bei dieser Gelegenheit verliebt. Die junge Dame, die Tochter Maria des Kommerzienrates von Kuhn, ist gleichfalls nicht unempfindlich geblieben und sorgt dafür, daß der junge Dichter zu einem Balle im elterlichen Hause eingeladen wird. Waldau hätte nun einige Chancen, nach zwei Richtungen hin zu reussieren; aber mit der ihm zur zweiten Natur gewordenen Albernheit beleidigt er auf gröbliche Weise den Oberregisseur des Theaters, und der letztere rächt sich in perfidester Weise, indem er ein fingiertes prinzliches Verbot vorschützt, um das Stück Waldaus aus dem Repertoire zu streichen. Darob großer scenenlanger Jammer des Lustspieldichters, seiner Geliebten und seiner präsumtiven Schwiegermutter. Glücklicherweise giebt es im Hause des Kommerzienrates noch eine jüngere Tochter, welche das Stück des Herrn Waldau und das der Frau Henle retten wird. Besagter Backfisch, mit Namen Hedwig, gehört zwar zu unseren ältesten Lustspielbekannten; aber es ist doch wenigstens ein Typus, und eine gute Schauspielerin kann eine Individualität daraus machen. Hedwig will keine kurzen Kleider mehr tragen, die Ballnacht nicht mehr im Kinderzimmer versitzen und sich nicht mehr wegschicken lassen, wenn Besuche angemeldet werden. Und um diesem unnatürlichen Zustande, der ihr Inneres empört, ein für allemal ein Ende zu machen, spinnt sie ein kleines harmloses Liebesverhältnis mit dem Rittmeister Baron von Rotteck an, einem gar seltsamen Herrn, der seinerseits gleich bei der ersten Begegnung mit der ihm ganz unbekannten Haustochter wie mit einer Kammerzofe schäkert. Der gefährliche Rittmeister wird zwar wiederholt verblümt zum Hause

hinausgewiesen; aber er weiß sich immer wieder durch ein Hinterpförtchen einzuschleichen. Hedwig verlangt von ihrem Ritter, der Adjutant des Prinzen ist, daß er die Freigebung des Waldau'schen Stückes erwirken möge. Rotteck erfüllt diese Mission, aber sein Erfolg wird durch eine neuerliche Intrigue des Regisseurs zunichte gemacht. Der lustige Rittmeister wird indes nichtsdestoweniger dem traurigen Lustspieldichter aus der Klemme helfen; er hat Waldaus Stück kopieren lassen, zur Preiskonkurrenz nach X. geschickt und damit das Glück des obskuren Jünglings begründet. Das Lustspiel erhält den Preis, der Dichter seine Geliebte, der Rittmeister den Backfisch. Und die Moral? „Durch die Intendanz" ist mit einer Komödie von zweifelhaftem Werte selten etwas auszurichten; aber, wer weiß, vielleicht bei einer Preisbewerbung?

Wilhelmine von Hillern.

Die Augen der Liebe. Lustspiel in drei Akten. (1878.)

Es giebt eine Art des Schönheitskultus, welche von richtiger Empfindung ausgeht, aber die höhere Einheit schöner Formen und schöner Handlungen nicht begreift, an den letzteren haften bleibt, und selbst ein edleres Gemüt zur Frivolität verleitet. Schlosser bezeichnet diese Richtung als die der Schönheitler, und wer sich im Leben umgethan, der wird derselben ebensowohl bei schönen, geistreichen Frauen, wie bei grauen Professoren begegnet sei. Frau von Hillern gedenkt uns in ihrem Lustspiele zu beweisen, daß sich in den „Augen der Liebe" schön in häßlich, häßlich in schön zu wandeln vermag, mit andern Worten: daß ein einseitiger, äußerlicher Schönheitskultus auf einer Selbsttäuschung des besseren, zur Liebe fähigen Menschen beruht und daß der letztere im entscheidenden Falle sich immer wieder von einer wunderbaren Harmonie der ethischen und ästhetischen Empfindungen in seinem Innern überzeugen wird. Die Vertreterin

des Schönheitskultus ist die verhätschelte, verbildete und angeblich geistreiche Comtesse Priska, welche sich in den Kopf (aber auch nur in den Kopf, nicht in das Herz) gesetzt hat, ausschließlich das Wohlgefällige in ihre Lebenssphäre aufzunehmen und nur mit einem bildhübschen Manne vereint durchs Leben zu gehen. Die Schönheit, der sich Comtesse Priska mit Leib und Seele verschrieben hat, ist nicht etwa durch ein griechisches Kunstideal, sondern durch einen überaus wohlgebildeten jungen Husarenoffizier Graf Maroly verkörpert, der denn auch bereits als präsumtiver Bräutigam zugleich die Dienste eines höheren Reitknechts bei Comtesse Priska versieht. Der gräfliche Papa Steinbach ist mit der Wahl seiner Tochter nicht sonderlich einverstanden und führt gegen den jungen Husaren den männlich-reifen Grafen Brunneck-Hardenheim ins Feld, einen Mann von interessanter Häßlichkeit, der nach gutem alten Lustspielbrauch die ganze Welt bereist hat, um sich schließlich nach den Regeln seiner kleinen Heimat zu verlieben, und der uns nebenher von allen Seiten als ein wahres Monstrum von Gelehrtheit, Weisheit und Geistreichtum bezeichnet wird. Das Monstrum übernimmt es, die übermütige Comtesse von der Schönheit zur Häßlichkeit, vom Kultus der Form zu jenem des Geistes zu bekehren; giebt seine Absicht offen zu erkennen und wagt sogar eine diesbezügliche Wette mit der jungen Schönheitlerin und Husarenfreundin. Natürlich wird der häßliche Graf Brunneck kraft seines angeblichen Geistes die Wette gewinnen, und ebenso selbstverständlich wird der für die Liebe geschaffene Muster-Lieutenant nicht leer ausgehen. Für das Heiratsbedürfnis des letzteren ist die blutjunge und urnaive Comtesse Fifi, eine Nichte des Grafen Steinbach, vorhanden, welche sich in anmutigen Sprüngen dem Husaren an den Hals wirft und daselbst glücklich hängen bleibt. Ein Autor, der in der Zeit der allgemeinen Komödienverseichtung seinem Lustspiel ein tieferes Motiv zu Grunde legt, verpflichtet uns immerhin zu einigem Danke; auch die Einfachheit der Komposition, in der dieses Motiv behandelt wird, könnte nur unser Behagen hervor-

rufen. Wenn nur die Entwicklung sich wirklich in Charakteren und nicht in Redensarten vollzöge, wenn nur der psychologische Grundgedanke sich in Menschen verkörperte, anstatt in mehr minder angenehme Reflexionen zu verfließen! Aber die dramatische Behandlung des Hauptmotivs ist von gar zu großer Einfalt, und der Dilettantismus blickt riesengroß aus den Lücken der Charakteristik hervor. Die beiden Hauptpersonen werden nicht durch Handlung und Situation exponiert, sondern sie exponieren sich selbst; sie bezeugen nicht, wovon ihr Herz erfüllt ist, sondern sie reden lediglich, was dem Autor am Herzen liegt. Sie besprechen sich, aber sie bethätigen sich nicht. Comtesse Priska entwickelt uns gleich zu Beginn ihre Schönheitstheorie mit einem großen Aufwand von falschen Argumenten und hinkenden Gleichnissen. Sei's darum! Sie ist überbildet, gewöhnt, über sich zu denken, und hat ihre Gedanken zu einem System gesammelt. Aber die Comtesse expliziert ihre einseitige Vorliebe für schöne Menschen im Angesichte des häßlichen, wildfremden Mannes. Nicht genug daran, sie läßt der Theorie das Beispiel folgen und versichert ihrem Partner hochachtungsvoll, daß er sich um seiner Häßlichkeit willen vergeblich um ihre Liebe bemühen würde. Mit Verlaub, Comtesse, das ist nicht nur unartig, sondern geradezu roh, wenn ich schon glauben will, daß Ihre Auftraggeberin, Frau von Hillern, Ihnen keine absichtliche Roheit in den Mund gelegt hat. Aber Absicht oder nicht — in der Kunst verwandelt sich gar oft die Unbeholfenheit der Darstellung in eine unbewußte Roheit des Sinnes. Ein mittelmäßiger Zeichner kann von der feinsinnigsten Absicht beseelt sein und plumpe Gestalten auf das Papier bringen, welche den Eindruck der Brutalität hervorrufen. Ist es denn nötig, dem Grafen seine Häßlichkeit zu explizieren? Eine geistreicher Mann, meine ich, sollte auch zartere Andeutungen verstehen. Die viel verketzerte französische Mache, hinter der sich eine vollendete dramatische Technik verbirgt, hätte in solchem Falle eine entscheidende Situation geschaffen, in der die Comtesse bei aller Achtung vor

der Bildung des Grafen Partei für den ungebildeten Husaren nimmt und dadurch beweist, daß ihr Herz noch an den Fäden sinnlicher Eindrücke hängt. Aber die Helden unseres Stückes sagen selbst alles Bemerkenswerte von sich aus, trotzdem sowohl gute als schlechte Menschen in Sachen ihrer eigenen Charaktere die allerbedenklichsten Zeugen sind. Was thut nun der überaus geistreiche Graf? Er nimmt die Wette auf, daß er trotz alledem und alledem das Herz der spröden Schönen gewinnen werde. Das ist frappierend, originell, interessant. Wir sind gespannt auf die Manöver des Welt- und Herzenskenners, auf die Zeugnisse der siegreichen geistigen Überlegenheit. Aber anstatt durch diese Überlegenheit über den Jammer seiner Situation hinwegzukommen, weiß der bedeutende Mann nichts besseres zu thun, als diesen seinen Jammer uns und seiner Priska in wohl gesetzten, sentimentalen Reden vorzutragen. Gegen die alte Erfahrung, daß in den Augen der Frauen kein geistiges Gewand den Mann schlechter kleide als winselnde Unterwürfigkeit, beginnt er um Liebe zu bitten, zu flehen, zu lamentieren, bis ihm endlich durch die Comtesse bedeutet wird, daß das Betteln und Hausieren im gräflich Steinbach'schen Hause verboten sei. Nun drückt der gewitzte Mann seiner Angebeteten seine gedruckte Reisebeschreibung in die Hand, und damit hat er — mirabile dictu — das Spiel gewonnen. Bei der Vorstellung der Eisschollen, von denen das Schiff des Nordpolfahrers eingeengt worden, erwärmt sich das Herz der grausamen Priska, und auf der hundertsten Seite des Reiseberichts angelangt, fühlt sie ihr Herz mit unwiderstehlicher Liebe zu dem Autor hingezogen. Also, was die Persönlichkeit nicht vermag, das vermag das blasse Bild derselben über das Herz eines Mädchens, und der schöne Lieutenant, den ein Charakter nicht verdrängen konnte, wird durch ein Buch aus dem Bereiche der Phantasie verjagt. Wie gut für die Reisenden und Bücherschreiber, wenn dies wahr wäre! Die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube. Es fällt mir ein, daß auch der schwarze Othello durch eine Reisebeschreibung das Herz der lieb-

lichen Desdemona gewinnt; aber wie vollzieht sich dieser Eindruck? Aug in Aug erzählend, ohne Reflexion, mit schlichter Treue von Thaten und Abenteuern berichtend, persönlich von Größe, Mut und Tapferkeit überstrahlt, erscheint der häßliche Mohr dem lauschenden Mädchen im Lichte der Schönheit. Hätte Othello seiner Desdemona einen offiziellen Bericht über seine Feldzüge zur Lektüre empfohlen, er hätte die Cassios wahrhaftig nicht aus dem Felde geschlagen. Aber unser Graf Brunneck ist kein Othello, wenn er sich auch zu den lächerlichsten Anwandlungen der Eifersucht gegen den schönen Husaren hinreißen läßt. Othello hätte vermutlich auch keinen seiner Nebenbuhler schwarz anstreichen lassen, um dadurch den gefährlichsten Vorzug seines Rivalen aus der Welt zu schaffen. Unser Held aber scheut sich in der That nicht, auch diese albernste aller Intriguen ins Werk zu setzen. Er fingiert im Einverständnisse mit dem Lieutenant, der sich für die kleine Fifi entscheidet, ein Duell und klebt dem angeblich verwundeten Gegner ein Riesenpflaster ins Gesicht, um die unvergleichliche Lieutenantsschönheit dadurch unschädlich zu machen. Überlegenster aller Sterblichen! Wie kann es Ihnen nur beifallen, sich derart zu demütigen? Heißt auch das noch ein ehrliches Spiel treiben und hat auch dann noch Ihr Geist den Sieg davongetragen, wenn das entstellende Pflaster im Lieutenantsgesichte zum Schönheitspflaster Ihrer eigenen Häßlichkeit werden muß? Und vielgereister, verschlagener Odysseus! Sagt Ihnen nicht die primitivste Erfahrung, daß die Noblesse Ihrer Angebeteten an dem entstellten Bräutigam nur um so zäher festhalten muß?

Glücklicherweise bleibt der Aberwitz ohne bedenkliche Folgen. Priska ist in ihrem Edelmut zwar sofort bereit, contre coeur das Pflaster mit dem Lieutenant dahinter zu heiraten; aber die Maske fällt, und die Paare gruppieren sich vorschriftsmäßig. Das jüngere und lustigere Paar ist, beiläufig bemerkt, weitaus amusanter als die beiden schattenhaften Reflexionsmenschen, von denen bisher die Rede war. Der gute, etwas schwachköpfige Lieutenant

ist mit seiner Kritik der Philosophie des Unbewußten von unwiderstehlicher Komik, und die kleine Fifi, die sich aufs drolligste verliebt, hat vollends unsere Sympathieen für sich. Für den hübschen Husaren, der ihr Herz erobert hat, giebt sie die ganze Welt, welche vom Grafen Brunneck bereist wurde, und das deutsche Reich, mit dessen Angelegenheiten ihr Oheim sie belästigt, ohne weiteres in den Kauf. Das ist frisch, gesund und natürlich. Dieses Liebespaar verrät wenig Bildung, aber es spricht seinen Charakter aus. Grillparzer sagt treffend:

„Wohl dem Künstler, der Bildung hat,
Ihr Wert ist nicht zu ermessen.
Doch wenn es kommt zur schaffenden That,
Da muß er die Bildung vergessen."

In den beiden Hauptgestalten des Stückes hat Frau von Hillern eben ihre Bildung nicht vergessen können. Der Mutterwitz, das Erbteil der Frau Charlotte Birch-Pfeiffer, gestaltete aus dem jüngeren Liebespaar zwei recht anmutige, wirksame Bühnengestalten. Im übrigen dominiert die Phrase, manchmal die geschickte, geistvolle Phrase, hin und wieder aber auch die wässerige, die aus den schwächeren Scenen der Birch-Pfeiffer-Stücke herüberzufluten scheint. „Ist ja die höchste Kunst nichts anderes als die treueste Nachbildung der Natur!" ruft beispielsweise Priska aus, und „Welch' ein Mädchen!" meint der entzückte Graf darauf. Man muß wahrhaftig nicht vom Nordpol bis zum Südpol gereist sein, um über eine solche Phrase außer sich zu geraten.

Michael Klapp.

Rosenkranz und Güldenstern. Lustspiel in vier Akten. (1879.)

Die beiden Pseudohöflinge Hamletschen Angedenkens, hinter denen sich zwei moderne Kavalierstypen verbergen, sind artige Gesellen, mit denen man sich leicht befreunden kann. Ihre Laune ist echtfarbig, ihre Charaktere, wenn auch mehr angedeutet als in der Tiefe bloßgelegt, vermögen zu interessieren, ihre Erleb-

nisse sind bunt und lustig, ohne ins Wüste und Verworrene zu verfallen. Obenein versetzen sie uns auf einen Lustspielboden, der noch nicht bis zum Übermaß ausgenützt worden ist, und in eine gesellschaftliche Sphäre, die vor dem Benedixschen Familienzimmer mit dem herkömmlichen Gewimmel von Tanten, Basen, Muhmen und Gevattern den Reiz der Originalität und einen freieren Zug der Bildung voraus hat. Wir befinden uns zunächst am Hofe des Fürsten Albert von und zu Liebenstein, eines hochkonservativen Aristokraten, der, nicht eben hart von Gemüt, im Punkte seiner Standesprinzipien keine Nachsicht und keine Nachgiebigkeit kennt. Diesen Prinzipien brachte er vor Jahren bereits ein schweres Opfer, als er seine Schwester, die einen Schauspieler ehelichte, aus seiner Nähe verbannte und für alle Zukunft verleugnete. Der Eifer, mit dem der Fürst seinen Sohn, den Grafen Ernst, einen heranblühenden Jüngling von zwanzig Jahren, in diesen Anschauungen festzuhalten sucht, ist indes nicht ohne komischen Beigeschmack. Die Erziehungsmittel sind kindischer als das Kind, das behütet werden soll. Ernst darf keine Zeitung in die Hand bekommen, ehe der Fürst seine Zensur geübt und Sekretär Schleich die anstößigen Stellen aus dem Blatte herausgeschnitten hat. Daß der muntere junge Herr sich außer Hause mit einer durch Neugier gesteigerten Empfänglichkeit den ganzen vermeintlichen Giftstoff des Journalismus zu Gemüte führt, vermag die fürstliche Pädagogik eben so wenig zu verhindern, als andere Eindrücke des frisch quellenden Lebens, an denen die schön angelegte Natur des jungen Mannes zum Charakter erstarkt. Der Fürst fühlt indes selbst, daß er auf irgend eine vorsichtige Art seinem Liebling, der binnen kurzem der ihm längst bestimmten Comtesse Clarisse Kienborn die Hand reichen soll, Welt- und Menschenkenntnis vermitteln müsse. Ernst wird deshalb für einige Monate auf Reisen geschickt, natürlich in Begleitung eines Gesellschafters, der jeden Schritt des jungen Grafen zu überwachen hat. Zum Mentor wird der warm empfohlene Baron Rosenkranz gewählt, ein fünfunddreißigjähriger Kavalier, dessen Ahnen

man in den Lustspielen Bauernfelds zu suchen hat, ein humoristischer Bonvivant, der die Süßigkeiten und Bitternisse des chevaleresken Nichtsthuns zur Genüge kennen gelernt hat und nunmehr den Trieb in sich fühlt, sich nützlich zu machen. Rosenkranz empfängt mit vieler Aufmerksamkeit die Instruktionen des Fürsten, die ihm mündlich und merkwürdigerweise auch schriftlich übermittelt werden. Ernst soll sich ein klein wenig austoben; er soll so gut wie jeder Andere seinen Roman haben, aber wohlgemerkt, keinen solchen, der sich nicht leicht wieder „abstreifen" läßt. Von den Damen des Adels soll er deshalb in respektvoller Entfernung gehalten werden und bei Leibe keiner Schauspielerin zu nahe kommen; denn „Schauspielerinnen," so bemerkt der Fürst mit sentenziösem Tiefsinn, „Schauspielerinnen wollen geheiratet sein." Dagegen hat es mit den bürgerlichen Mädchen, wie der Fürst nicht minder tiefsinnig hinzufügt, keine allzugroße Gefahr. Auf Grundlage dieser Instruktionen tritt Rosenkranz sein Amt an, befreundet sich rasch mit seinem Schutzbefohlenen, dem er männlich und jovial entgegenkommt, und legt demselben, da die Reise inkognito stattfinden soll, in einer Anwandlung fröhlicher Laune den Namen eines Grafen Güldenstern bei. Rosenkranz und Güldenstern fahren denn wohlgemut nach Paris, wo sie, ohne ihr Seelenheil zu schädigen, ein paar Wochen lustig verleben, von da in das Berner Oberland und endlich an den Vierwaldstätter See, wo der Verabredung gemäß bald der Fürst selbst erscheinen wird, um sich von den Bildungsresultaten der Reise zu überzeugen. Mentor und Telemach sind indes gute Kameraden geworden, verübeln einander gegenseitig keinen kleinen Scherz und sind einig darin, sich über die Albernheit der Touristen, die neben der Schönheit der Welt auf Reisen sich so herrlich offenbart, nach Kräften lustig zu machen. In dem Schweizer Hotel, in dem wir unsere Helden wiederfinden, fehlt es nicht an dankbaren Objekten einer schalkhaften Laune. Da giebt es einen gemütlichen Sachsen, Namens Schmählich, der bei seinem Reisevergnügen nicht recht auf die Kosten kommen

kann und der kein teueres Hotel verläßt, ehe die kostbaren Bougies zu Ende gebrannt sind, ferner einen Brauer, Namens Sanftleben, der sich zum Gletscherschwindler ausgebildet hat und im Schweiße seines Angesichtes den Bädeker samt Sternen und Anmerkungen memoriert, um in Gesellschaft seines albernen Söhnchens Ernst mit den kühnsten Bergbesteigungen zu prahlen. Rosenkranz und Güldenstern werden natürlich um ihre Herkunft befragt und geben sich vor den Neugierigen schlagfertig als Hofkavaliere aus Dänemark aus, welche erst kürzlich wegen eines unerhörten Skandals, der sich im Königspalaste abspielte, eine Reise nach England unternommen haben. Der Hofskandal aber, den Rosenkranz eines langen und breiten mit dramatischer Verve zum Besten giebt, ist kein anderer als die Shakespearesche Geschichte des Hamlet und des Claudius, welche von den beiden Sanftleben mit der größten Aufmerksamkeit und Äußerungen der höchsten Verwunderung aufgenommen wird. Sanftleben senior will sogar den Prinzen Hamlet, einen mageren jungen Herrn, vor einem halben Jahre in Karlsbad angetroffen haben, worauf er denn freilich belehrt wird, daß der dänische Thronfolger fettleibig und kurz von Atem sei und deswegen vermutlich zur Kur nach Marienbad gehe. Während die beiden Sanftleben auf die einfachste Weise von der Welt dupiert werden, zieht der dumm-schlaue Sachse, dem die Geschichte von Hamlet schon irgendwo aufgetaucht ist, seine superklugen Schlüsse. Er gewinnt aus dem Hamletberichte die Überzeugung, daß er es mit Schauspielern zu thun habe, und zwar mit Meiningern, wie er aus den feinen Kostümen und aus dem Prunke mit „Dekorationen“ schließen will. Während all dieser kleinen Scherze ist nichts Instruktionswidriges vorgefallen und Baron Rosenkranz, der dilettierende Pädagog, glaubt bereits glücklich in den Hafen eingelaufen zu sein. Unterdessen naht das Schicksal in seiner gefährlichsten Erscheinung, nämlich in der Gestalt zweier junger Mädchen, denen unser lustiges Paar auf der Reise begegnet ist, und von denen die eine — eine Bekanntschaft aus Interlaken — flüchtigen

Eindruck auf den jungen Grafen machte, während die andere, die auf einem Dampfer des Genfer Sees auftauchte, um bald wieder zu verschwinden, dem jungen Herzen eine tiefere Wunde beibrachte. Die Interlaknerin ist keine andere als die junge Gräfin Clarisse, die unter der Garde ihrer Mama, wenn auch in anderer Absicht als diese, die Reise in die Schweiz angetreten hat. Die alte Gräfin späht allüberall nach dem jungen Grafen Liebenstein aus, der ihrer Tochter als Gemahl bestimmt ist, und glaubt denselben auch mit ihrem „bewährten Scharfsinn" in dem jungen Sanftleben, dessen Dummheit sie für eine geschickt vorgehaltene Maske hält, zu entdecken; Clarisse, ein etwas unglaubwürdiges Comteßchen, so ein Mittelding zwischen Unschuld und reifer Weltdame, ist entschlossen, sich gleichfalls — aber auf eigene Faust — nach dem Freier ihrer Wahl, ob er nun Liebenstein oder sonst wie anders heiße, nach Herzenslust umzusehen. Während die gräfliche Mama Rosenkranz und Güldenstern als verkappte Schauspieler ignoriert und ihre ganze aristokratische Liebenswürdigkeit im Verkehre mit den Sanftlebens verbraucht ist Clarisse bemüht, die beiden interessanten Fremden, die sie eben so wenig für Dänen, als Schauspieler hält, auszuspähen und zu durchschauen. Ihr intensives Interesse gehört dabei dem reiferen Manne, der seinerseits, trotz aller Welterfahrung, vor dem Scharfblicke der jungen Dame in Verlegenheit gerät, zumal, da eine tiefere Neigung für das junge Mädchen ihn um seine gewohnte verständige Ruhe bringt. Ein Zufall, der Clarissen die in Verlust geratenen Instruktionen, welche komischer Weise die volle Unterschrift des Grafen Liebenstein tragen, in die Hände spielt, giebt der liebenswürdigen Intrigantin die volle Gelegenheit, sich zur Herrin der Situation zu machen und allen Instruktionen der Welt zu trotzen. Den Baron Rosenkranz, in dem sich der Johannistrieb übermächtig regt, weiß sie derart an sich zu fesseln, daß der Mentor seinen Schützling im wichtigsten Augenblicke aus den Augen verliert, den jungen Grafen aber bringt sie mit dem angebeteten „Fräulein vom See" zusammen,

mit der reizenden Vilma Düring, die, begleitet von ihrem Großpapa, einem Obersanitätsrat, der auf Schritt und Tritt verfälschte Lebensmittel wittert, zur rechten Zeit im Hotel angekommen ist. Indem Clarisse dieses Verhältnis begünstigt, verfolgt sie eine tiefere ethische Absicht dabei. Vilma ist keine andere als die Tochter jener verstorbenen Schwester des Fürsten Liebenstein, die um ihrer Mesalliance willen dem fürstlichen Hause entfremdet worden, und der graue Starrkopf, der sich ehemals so hart erwiesen, kann keine bessere Sühne leisten, als indem er das Kind der verbannten Schwester, die bürgerliche Vilma Düring mit seinem Sohne zu vereinigen gezwungen wird. Die jungen Leute Ernst und Vilma verständigen sich denn auch mit lustspielmäßiger Geschwindigkeit, und der Entschluß des jungen Grafen, diesen Roman fürs Leben auszuspinnen, wird durch die Instruktionen, die auf Veranstaltung Clarissens dem Jünglinge in die Hände geraten, natürlich bis zur Unbeugsamkeit befestigt. Rosenkranz versucht im letzten Momente noch abzuwiegeln, aber seine erhitzte Unterredung mit Güldenstern hat den einzigen Effekt, von den Hotelgästen für das Fragment einer Meiningenschen Schauspielprobe gehalten und als solche mit Beifall aufgenommen zu werden. Dem Fürsten, der schließlich kommt und durch allerlei Irrtümer hindurch erst zur Kenntnis des wahren Sachverhaltes gelangt, bleibt nichts übrig, als gute Miene zum vermeintlich bösen Spiele zu machen. Clarissens Überredungskunst weiß es auch dahin zu bringen, daß sich ein Familiengefühl gegen das andere regt, und daß der im Grunde gutmütige alte Herr die Tochter der Schwester, an der er viel verschuldet, als Schwiegertochter aufnimmt. Die kluge Vermittlerin selbst verlobt sich nach ihrer Neigung mit dem Mentor außer Diensten, der sie hoffentlich besser behüten wird als seinen Pflegling, und die alte Gräfin, die bis zum Schlusse an dem jungen Sanftleben hängen blieb, giebt sich, froh darüber, nicht mehr à la Titania einen Eselskopf umschmeicheln zu müssen, mit einem Baron Rosenkranz als Schwiegersohn zufrieden.

Vielleicht hat der Leser schon durch den kurzen Überblick der Handlung ein Gefühl von den überwiegenden Vorzügen, sowie von den Schwächen dieser Komödie gewonnen. Es ist nicht alles Gold, was an diesem Stücke glänzt, aber manches und darunter nicht unwesentliches, dürfte die Feuerprobe einer strengeren Kritik bestehen. Klapp hat seine Sache nicht ganz — wie etwa Freytag oder Bauernfeld — auf die psychologische Motivierung gestellt. Er gewährt mitunter dem selbstherrlichen Situationsspaß einen breiten Raum und bedient sich wohl auch der Maschine rein äußerlicher Behelfe. Zur Maschine gehört das Unding der mit dem vollen Namen des Fürsten unterzeichneten Instruktionen, gehört die Rücksichtslosigkeit, mit der sich Vilma dem jungen Grafen in die Arme stürzt und ohne Bedenken der gräflichen Familie aufdrängt, sowie manche andere, nicht nur den Zufall, sondern auch die Charaktere belastende Unwahrscheinlichkeiten. Der zweite Akt zerflattert vollständig in Episoden und erzeugt deshalb trotz der gehäuften pikanten Scherze den nicht zu überwindenden Eindruck der Leere. Mit all diesen Gebrechen ist das Stück aber ein durch und durch liebenswürdiges. Die Konzessionen, die es der Richtung der Lustspielposse macht, greifen nicht über eine gewisse Grenze hinaus, die Wildheit der Situationsscherze wird immer wieder im rechten Momente gebändigt, die Späße tragen im Gegensatze zu Moser und Rosen das Gepräge einer feineren Bildung an sich, und das Gewebe der bunten Täuschungen und Verwechslungen umschließt den Kern einer Handlung, die auch in ihrem rein ethischen Teile Interesse zu erregen vermag. Der Dialog klappert zwar zuweilen mit wohlfeilen Wortwitzen, enträt aber auch nicht der anmutigen und charakteristischen Wendungen und gewinnt namentlich durch die Ironisierung aristokratischer Vorurteile und plebejischer Plumpheit, die sich wie ein zarter Doppelfaden durch die besten Scenen des Stückes durchzieht, ein erhöhtes Interesse.

L'Arronge.

Mein Leopold. Volksstück in drei Akten.

Es wäre unnütz, bei jeder Gelegenheit gegen den alten eingebürgerten Unterschied zwischen Volks- und Kunstdrama zu protestieren und auf die ideale Forderung zu verweisen, daß das beste Drama der Litteratur auch das nächste dem Volke sein sollte. Diese Trennung besteht einmal, wurzelt tief in der gesamten Entwickelung unseres Kulturlebens und ist vielleicht ein notwendiges Korrelat der großen Vorteile, welche unsere Litteratur trotz aller Klagen dem ehemaligen politischen Partikularismus und der Mannigfaltigkeit der deutschen Stammesentwickelung verdankt. Eines aber dürfen und wollen wir nicht übersehen: die traurige Thatsache, daß innerhalb der angedeuteten Unterscheidung die Grenzen gar seltsam verrückt wurden, ja noch mehr, daß sich in den letzten Jahrzehnten neue und gefährliche Einteilungsgründe hinter die alten und ehrlichen Namen versteckten und das Volksstück derart auf den Kopf stellten, daß das niedrigste des niedrigen Genres die höchste Stelle einzunehmen berufen schien. War es ehemals der ausgesprochene Beruf des Volksstückes, die moralische Erziehung zu fördern, wo für die ästhetische der Boden noch nicht bereitet war, und durch den derberen Scherz zu wirken, wo die Empfänglichkeit für den verfeinerten Humor nicht vorausgesetzt werden konnte, so hat sich in unseren Tagen diese immerhin redliche Absicht verflüchtigt, um einer schlauen Spekulation das ausgebreitete Feld des Volksstückes einzuräumen. Man übertrug auf dieses Gebiet die vorherrschende, wenn auch stillschweigende Voraussetzung, daß das Theater wesentlich ein Vergnügungslokal für die Bemittelten sei, und das Volksstück wurde dazu mißbraucht, um den niedrigeren Theaterpassionen der vornehmen Gesellschaft zu schmeicheln.

Bald müssen noch nicht dagewesene Ausstattungskünste herhalten, um selbst die verwöhnten Freunde des Luxus zu überraschen, bald ist es zersetzende Ironie oder raffinierte Parodie,

welche, wirkungslos für die naiv volkstümliche Empfänglichkeit, der Blasiertheit ein Lächeln abgewinnen sollen, bald endlich werden die Veteranen des Lebensgenusses durch eine überreizte Sinnlichkeit herangelockt, welche, um mit Jean Paul zu sprechen, „aus dem Gemälde in den Beobachter hinabsteigt“ und die geistige Teilnahme vollends abstumpft. Das „Volk“, die naive Menge, bedarf dieser Reizmittel nicht und verlangt sie nicht; es fühlt sich im Grunde durch Schillers „Räuber“ weit mehr angezogen als durch „Drei Paar Schuhe“, „Ella die Nymphe“, oder die „Großherzogin von Gerolstein“. Gerade die „oberen Zehntausend“, von denen der Engländer so bezeichnend spricht, bilden das Publikum für die gekennzeichnete Sorte von Volksstücken, die, um das Mißverhältnis in kurzen und einfachen Worten zu präzisieren, nicht mehr das höchste darstellen, wozu die mangelhafte Bildung emporgehoben werden kann, sondern das niedrigste, woran eine überreizte Bildung ihr Vergnügen findet. Wer immer uns aus dieser Fälschung des Volkstümlichen heraus- und zum reineren Beruf des Volksstückes zurückführt, soll uns willkommen sein, und ein solcher ist unstreitig L'Arronge, ein Mann des ausnahmsweise gesunden Rückschrittes, ein talentvoller Vertreter der älteren reineren Tendenz des Volksstückes — nicht mehr und nicht weniger. Wer uns vorschnell einen Nachfolger von Raimund oder einen Rivalen von Anzengruber verkündete, der hat freilich die Backen zu voll genommen. Raimund war trotz seiner mangelhaften Bildung, trotz der Schwäche seiner Kompositionsfähigkeit, trotz der Unklarheit seiner Empfindung ein voller und ganzer Poet, der aus der Tiefe seines Herzens zum Höchsten hinanstrebte, für den das Volksstück nicht ein vorbereitetes, beschränktes Genre, sondern ein seiner Bildung entsprechendes Versuchsgebiet für die Verwirklichung der höchsten Intentionen war. Anzengruber kann nur durch die kurzsichtigste Verwechslung des Was mit dem Wie, des Stoffes mit der Behandlung in die Gesellschaft von L'Arronge gedrängt werden; er ist ein Künstler, der den höchsten kritischen Maßstab herausfordert und in den

meisten seiner Werke auch verträgt. Der Autor des Volksstückes „Mein Leopold“ tritt weder mit dem einen noch mit dem anderen in die Schranke. Er steckt ganz und gar in den hergebrachten primitiven, auf strenge künstlerische Wahrheit verzichtenden Formen des Volksstückes und tritt auch aus dem scharf begrenzten Ideenkreise dieses Genres nirgends heraus. Innerhalb dieser vorgezeichneten Grenzen bewährt er Erfindungsgabe, richtige Lebensanschauung und ansprechenden Humor. Freuen wir uns dieser Eigenschaften, ohne sie in der Art ihrer Kundgebung — nach der Manier jener kritischen Revolutionshelden, welche alljährlich Klassiker umstürzen und kreieren — zu überschätzen. Applaudieren wir, aber hüten wir uns, voreilig Altäre zu bauen, wo uns der Hauch der künstlerischen Gottheit nicht anweht, vermeiden wir es, frischweg zu kanonisieren in einem Falle, wo auch das Beatisieren noch auf etliche gerechte Bedenken stößt.

Die Handlung der Novität ist einfach, aber von jener guten Einfachheit, welche in wenigen festen Zügen ein sprechendes Bild zu stande bringt. Der Held des Stückes, Gottlieb Weigel, ist ein ehrsamer Schuhmacher, der von seinem Vater ein ansehnliches Vermögen und ein einträgliches Geschäft ererbt hat. Durch redliche Arbeit hat er seinen Wohlstand gehoben und hält sich nun für reich und vornehm genug, um seinem Sohne Leopold ein Götterdasein auf Erden zu bereiten. Dieser unübertreffliche Sohn, der es im Reiten, Fahren und Spielen mit jedem Kavalier aufnimmt, ist „seine einzige Passion“. Schlicht und genügsam für seine Person, scheint ihm für den jugendlichen Stammhalter kein Wunsch zu anmaßend und kein Anspruch zu vornehm, und mit jener charakteristischen Beschränktheit der Unbildung und des Parvenutumes, welche in der chevaleresken Liederlichkeit das Ideal des vornehmen Lebens erblickt, belächelt er freundlich jede noble Passion, in der der Herr Sohn, der das „Guminasium“ absolviert und „Jux“ studiert hat, mit den Löwen der guten Gesellschaft wetteifert. Für das raffinierteste

Bedürfnis seines Leopold hat er stets ein offenes Herz und eine offene Tasche, und diese doppelte Verschwendung, die der Zärtlichkeit und die des Geldes, muß sich natürlich doppelt rächen: sein Beutel wird leer und sein Gemüt verarmt. Eine dürftige Schneiderfamilie wirft er aus dem Hause hinaus, um einen Stall für das neue Pferd seines Leopold zu gewinnen, und die Affenliebe für den Sohn verleitet ihn zur Tyrannei gegen die Tochter. Clara — so heißt das einfache liebenswürdige Mädchen — wird davongejagt und enterbt, weil sie durch ihre Verbindung mit dem wackern Schustergesellen Starke die Noblesse des Bruders verdächtigt, und weder der Jammer der Tochter, noch der Schwur des empörten Schwiegersohnes, daß er den bethörten Alten nicht über seine Schwelle lassen wolle, bis der letztere kniefällig sein schnödes Unrecht abgebeten, vermögen den Alten in seinem Wahne zu erschüttern. Er lächelt zu jeder neuen Verschwendung, er wagt nicht zu widersprechen, wenn der gnädige Herr Sohn im Begriffe ist, ein armes Mädchen zu betrügen, er unterdrückt die Thränen, wenn sein Leopold ihm Vorwürfe darüber macht, daß er sich im Alter von der einträglichen Arbeit zurückgezogen, er erklärt sich einverstanden, wenn der junge Glücksritter ein ungeliebtes Mädchen heimführen und zu lebenslangem Unglück verurteilen will. Mit rauher Hand muß die Logik der Thatsachen den Mann erfassen, der aus solchem Wahne herausgerissen werden soll. An öffentlichem Orte — im Gasthause — im Angesichte der verstoßenen Tochter, des mißhandelten Schwiegersohnes und all der guten Leute, die er um seines Leopolds willen gekränkt und beleidigt, muß er erfahren, daß eben dieser Leopold das reiche Mädchen seiner Wahl dazu verführte, den eigenen Vater zu bestehlen, und obendrein erbärmlich genug war, die betrogene Betrügerin schmählich zu verlassen und mit dem entwendeten Gelde zu entfliehen. Die erste Regung des unglücklichen Vaters ist die, den Überbringer dieser Nachricht — es ist kein anderer als der Bestohlene selbst — zu Boden zu schlagen und noch im Taumel des alten Wahnes die Verunglimpfung

des vergötterten Sohnes zu rächen. Aber während er das Bierglas wie eine Waffe gegen den Angreifer schwingt, überkommt ihn die schreckliche Überzeugung von der Wahrheit der Anklage. Ein grelles Streiflicht fällt plötzlich auf all' die Bübereien des vornehmen Burschen, und der Vater erblickt den verworfenen Sohn in der wahren Gestalt. Die alte Liebe wirkt fort, aber sie wirkt in einem gebrochenen Herzen. Mit krampfhafter Selbstbezwingung führt der Erschütterte das Glas an die Lippen, mit dem er noch eben den Unglücksboten bedroht hatte, und heuchelt Ruhe, um den Schein zu retten, da an den Thatsachen nichts mehr zu ändern ist. Mit dem letzten Reste seiner Habe kauft er den Flüchtigen von der Schande des Diebstahls los, um dann unter der Last des furchtbaren Schmerzes zusammenzubrechen. Fünf Jahre verfließen darüber, bevor wir dem ehemals reichen übermütigen Manne aufs neue begegnen. Sein Haar ist gebleicht, seine Haltung gebrochen, er ist zum schwachen, hilflosen Greise geworden. In einer Mansarde fristet er kümmerlich als Flickschuster seine alten Tage, verlassen von den Kindern, die er durch Härte und Schwäche für immer von sich verbannt hat. Es sind die Tage der Buße, der schmerzlichen Sammlung, der stillen am tiefsten Herzen nagenden Resignation. Die in der Zeit des Glückes verstoßenen Freunde sind natürlich die ersten, die trost- und hilfreich in das traurige Asyl des Kummers eindringen. Sie entdeckten den Alten in seiner Vereinsamung und finden ihn reif für Verzeihung und Versöhnung. Die Tochter nimmt ihn mit offenen Armen auf, die Enkel jubeln dem Großvater zu, von dem man gesagt habe, „er sei zu stolz, um mit ihnen zu verkehren", nur der Schwiegersohn bleibt hart und schroff gegen den gebeugten Mann, bleibt eingedenk seines Schwures, wie sehr auch sein Herz gegen die bedrückende Macht des Eides anstürmen mag. Doch der Scharfsinn des guten Herzens — vertreten durch eine liebenswürdige Frau — weiß auch da die Lösung geschickt herbeizuführen. Der alte Flickschuster mißt dem jungen Meister — denn dazu ist Starke längst avanciert — die

Stiefel an, er liegt dem Schwiegersohn zu Füßen, der Schwur ist erfüllt, und die herzliche Versöhnung kann erfolgen. Damit der Schlußaccord in voller Harmonie zusammentöne, erfahren wir natürlich auch noch durch einen Brief aus Amerika, daß Leopold, von keinem anderen als Starke unterstützt, ein fleißiger, ehrlicher Geschäftsmann geworden, und daß er gesonnen sei, das arme, verlassene Mädchen heimzuführen, das er ehedem um der reichen Braut willen im Stiche gelassen. Schon aus dieser kurzen Skizze springt deutlich genug hervor, daß das: „finis coronat opus" auf die verdienstliche Arbeit von L'Arronge keine Anwendung findet. Leopold ist viel zu schwarz gebrannt von der ausgesuchtesten Niederträchtigkeit, als daß er durch die Fluten irgend eines Schicksals noch weiß gewaschen werden könnte. Der Autor hat es unterlassen, uns jenen reinen Punkt in seiner Natur zu zeigen, von dem aus eine Welt von schmutziger Erbärmlichkeit aus den Angeln gehoben werden könnte, und so glaubt denn niemand im Ernste an die Bekehrung des perfekten Schurken. Auch der anekdotarische Abschluß des Konfliktes zwischen Weigel und dessen Schwiegersohn vermag ethisch nicht zu befriedigen und widerspricht der psychologisch tieferen Anlage der Handlung. Derartige Sophistereien, mögen sie auch den Beifall der überraschten Menge für sich haben, gelten weder vor dem Forum des Rechtes, noch vor dem der Moral. Es ist eben nur ein Witz, der aus der Verlegenheit reißt, nicht eine Lösung, die einfach und natürlich aus dem Gemüte strömt. Auch sonst müssen wir manche Unwahrscheinlichkeit, manche übertriebene Rührseligkeit, manche unerquickliche Dehnung mit in den Kauf nehmen. Aber derartige Flecken und Lücken sollen uns die Freude an dem Gesamtbilde nicht verderben. Es ist von Wert für uns, daß wir ein Volksstück überhaupt wieder einmal ernst nehmen und mit Befriedigung verzeichnen können, daß tüchtige Gesinnung, gesunder Humor und das redlich verwertete Talent volkstümlicher Charakteristik in einer Arbeit dieses Genres vorwalten. Der alte Weigel ist sogar eine prächtige Figur, die mitunter über den primitiven

Rahmen des Ganzen hinauszuwachsen scheint. In all den schweren Fehlern der Unbildung, des Übermutes und der Thorheit realistisch erfaßt, berührt er uns dennoch sympathisch als ein „Herzmensch", dem die Schwäche und die Stärke aus derselben reinen Quelle zufließt. Die Art, wie er stufenweise zu der Peripetie hinangeführt wird, und diese Peripetie selbst zeugen von der sichern und kühnen Hand des Talentes; ebenso die schlichte Liebenswürdigkeit in der Werbungsscene des Schustergesellen Starke und der wehmütige idyllische Reiz, der über das Dachstübchen des vereinsamten Greises ausgebreitet ist. Endlich wollen auch die heiteren Scenen gewürdigt sein, in denen ein frisches Leben pulsiert und die sich zuweilen zu der Höhe eines unter Thränen lächelnden Humors, zuweilen wiederum — wie in der Situation des bedrängten Zimmerherrn, der die einer Liebeserklärung gewärtige Haustochter um fünf Gulden anfleht — durch die Originalität des drastischen Einfalles über das Gewöhnliche emporheben.

Hasemanns Töchter. Volksstück in vier Akten.

Der Kunstgärtner Hasemann, in dessen Familie L'Arronge nns einführt, hat zwei hervorstechende Passionen: die Liebe zu den Blumen, denen er sein Geld und einige Metaphern für den Hausbrauch verdankt, und eine platonische Leidenschaft für große Reisetouren, die er aus dem Eisenbahnbuche auswendig gelernt hat. Es ist freilich kaum denkbar, daß diese beiden Neigungen, die stille sinnige Freude an Aussaat und Wachstum der Pflanzen und das phantastische Genügen an Bahnhöfen und Eisenbahnzügen, sich in einem Individuum vereinigen; aber unsere modernen Bühnenautoren lieben es nun einmal, durch derartige Schrullen leicht und bequem zu charakterisieren, sie gleichen den Portraitmalern, welche die Warze im Gesicht sorgfältiger ausführen, als den Gesamtausdruck der Physiognomie. Der gute Herr Hasemann lebt also zwischen Blumenduft und Eisenbahndampf, während seine Gattin Albertine das Regiment im

Hause führt. Die Erziehungs-Resultate sind durch die drei Töchter Hasemanns repräsentiert, von denen die älteste, Emilie, recht und schlecht zur Hausfrau herangebildet worden, die zweite, Rosa, die Keime der Verbildung in sich aufgenommen hat, während die vierzehnjährige Fanny sich schlechtweg als das Prototyp der frechsten Ungezogenheit darstellt. Emilie, deren Erziehung vermutlich in die Zeit mäßigeren Wohlstandes gefallen war, hat den ehrsamen Schlossermeister Wilhelm Knorr geheiratet, mit dem sie in glücklicher, durch harmlose Zwistigkeiten gewürzter Ehe lebt. Rosa will ungleich höher hinaus, ihre angeblich große Geistesbildung macht sie eitel und anspruchsvoll. Ihre durch die Lehren der Frau Mama genährte Liebe zum Luxus hat nachgerade einen berechnenden Charakter angenommen, und der Mann, den man heiraten kann, fängt für sie beim Baron an. Einseitige Verstandesbildung, mit der die Herzensbildung nicht gleichen Schritt hält, vereint mit hochgradiger Eitelkeit, mag immerhin zu einer derartigen Verkrüppelung des Charakters führen. Daß aber das „Konservatorium" und „die höhere Töchterschule" als mitschuldige Faktoren angeführt werden, das ist ein häßlicher Zug, der mit manchem anderen hausbacken-bornierten in unserem Volksstücke übereinstimmt. Wozu diese Sticheleien? Im Konservatorium wird bislang das Kokettieren noch nicht gelehrt, und die höhere Töchterschule hat die Liebe zum Prunke noch nicht zum obligaten Gegenstande erhoben. Derartige Fehlschlüsse der falschen Kausalität, hinter denen ein versteckter Ingrimm gegen die Bildung zu lauern scheint, wirken auf der einen Seite verletzend, auf der andern verwirrend. Lassen wir also Konservatorium und höhere Töchterschule bei Seite. Die gute Rosa ist ohne Mithilfe dieser beiden Anstalten eine recht raffinierte Kokette geworden. Den ersehnten Baron hat sie glücklich in ihre Netze eingefangen und es erübrigt nur noch, daß der Freiherr von Zinner seine Liebe zur Gärtnerstochter mit seinem Wappen besiegle. An demselben Tage, wo Mutter und Tochter die definitive Erklärung des freiherrlichen Bewerbers

erwarten, haben sich außerdem zwei neue Freier eingefunden: der reiche Fabrikant Hermann Körner, Hasemanns Freund, in dem sich der Johannistrieb der Liebe regt, und der Apotheker Eduard Klein, ein herzensguter Junge, der mit der Zunge anstößt und seine schönen Sentiments nur mühselig über den Zaun der Zähne bringt. Körners Wünsche werden vom Papa der Tochter vorgetragen und sofort mit einem Korbe beantwortet. Der gute Klein dringt nicht einmal bis zu Rosa vor; sein Sturm wird bereits in den Außenwerken der Festung, durch die Frau Mama nämlich, welche die Zugänge zu dem Herzen ihrer Tochter bewacht, zurückgeschlagen. Leider denkt der Baron, für den auf diese Art das Feld frei gehalten wird, nicht im entferntesten daran, von dieser günstigen Lage Gebrauch zu machen; dem liebenswürdigen Jüngling war es nur um einen Streifzug, keineswegs um die Erwerbung eines dauernden Besitzes zu thun. Da Rosa ihm die Bewerbung um ihre Hand nahe legt, zieht er die seinige zurück, und das enttäuschte Mädchen weiß sich vor Ärger und Beschämung kaum zu fassen. Sie kennt keinen andern Gedanken, als so rasch wie möglich dem Baron gegenüber ihren Trotz zu bethätigen, und der liebeskranke Körner, dem Hasemann aus Feigheit den abschlägigen Bescheid noch nicht mitgeteilt hat, bietet sich ihr als bequemes Werkzeug dar. Um den Baron zu ärgern, reicht sie zur allgemeinen Überraschung dem Fabrikanten die Hand, und man ahnt bereits die schlimmen Folgen einer Heirat, bei welcher Trotz und Ärger die Vermittler waren. Achtzehn Monate verstreichen während des Zwischenaktes und erscheinen weit kürzer als die halbe Stunde, welche der ziemlich inhaltsleere zweite Akt in Anspruch nimmt. Wir werden in das Haus des Schlossers eingeführt, wo Emiliens Geburtstag festlich begangen wird. Der Schlosser und seine Gemahlin führen ein kleines Zwischenspiel aus, dem ein altes, aber recht frisch behandeltes Scherzmotiv zu Grunde liegt. Sie streiten sich aufs heftigste darüber, ob ihr Kind kalt oder warm erzogen werden soll, trotzdem besagtes Kind zur Zeit nur ein

Phantasiegebilde der jungen Eheleute ist. Nebenher erfahren wir durch den sentimentalen Provisor, der als Gratulant im Hause erscheint, daß Rosa Körner ein flatterhaftes Leben führt und Bälle und Gesellschaften ohne ihren Herrn Gemahl besucht. Endlich erscheint auch Hasemann, der im Begriffe steht, seine langjährigen Reisestudien praktisch zu verwerten. Er soll abends verreisen, um eine Erbschaftsangelegenheit zu regeln, war bereits morgens fünf Uhr auf dem Bahnhof gewesen, um sich dem Kassierer vorzustellen, läuft den ganzen Tag im Reisepelz umher und belastet sich mit allen möglichen Gepäckstücken, welche die moderne Industrie hervorbringt. Man wittert bereits die Pointe des harmlosen Scherzes und besorgt, daß der gute Hasemann aus Vorsicht und Umsicht den Zug versäumen werde. Ein Ähnliches befürchtet man für Herrn L'Arronge, in dessen Stück die so ausführlich vorbereitete Handlung durchaus nicht vom Flecke kommt. Mit dem dritten Akte endlich setzt sich der Zug in Bewegung, wir erhalten Einblick in die elegante Häuslichkeit der Familie Körner. Rosa ist zum Balle gerüstet und liest einen Brief des Baron von Zinner, der gegen die Ehre der Frau zu Felde zieht, wie er die des Mädchens bedroht hatte. Der kühne Geck erwartet mit Zuversicht einen Erfolg seiner Bewerbungen und bittet die Angebetete, durch ein Veilchenbouquet ein verheißungsvolles Zeichen dieses Erfolges zu geben. Rosa, empört über diese Zumutung, will erst brieflich antworten, beschließt dann, den Zudringlichen mündlich abzufertigen, und hält es endlich für das Beste, den Ball, auf dem der Verführer sie erwartet, gar nicht zu besuchen. Aber da hat sie die Rechnung ohne die Frau Mama und ihren Herrn Gemahl gemacht; die erstere harrt bereits im Putzkleide der Begleiterin, der letztere erschöpft seine ganze Beredsamkeit, um seine Frau zum Besuche des Balls zu bewegen. Der verliebte Ehemann findet es ganz in der Ordnung, daß Rosa außerhalb des Hauses, fern von ihm, ihre Unterhaltung sucht, er freut sich ihres Glanzes, ihrer Schönheit, vielleicht auch ihrer Triumphe. Er paßt nicht für Gesellschaften

und geräuschvolle Vergnügungen und glaubt doch für die Frau zu passen, die in dergleichen ihren Lebensinhalt sucht. Er hat für ein prachtvolles Veilchenbouquet gesorgt, mit dem die Gemahlin auf dem Balle brillieren soll, und er wird daheim für das Söhnchen sorgen, dessen geringes Fieber die Besorgnisse der Mutter erweckt. Kurz, die Frau wird förmlich in das Ballfest hineingejagt, und der Mann bewacht das einsame Haus, in welches indes wider Erwarten einige nächtliche Besucher eindringen. Schwager Knorr, der sich in der Geburtstagsfreude einen tüchtigen Rausch angetrunken, stellt sich ein, um die Verwandten zu einem Festtagsschmause einzuladen. Seine Einladung bleibt erfolglos, aber desto wirksamer erweist sich das Muhmen- und Basengeschwätz, das er dem harmlosen Schwager zu Gehör bringt. Körner vernimmt mit Entsetzen die Entstehungsgeschichte seiner Ehe und faßt einen furchtbaren Verdacht gegen seine Gemahlin; seine Aufregung ist so groß, daß er dem Arzte, der dem kranken Kinde ein Beruhigungsmittel verschreibt, kaum Rede und Antwort zu stehen vermag. Er betritt das Zimmer seiner Gemahlin, findet das Veilchenbouquet, und erblickt in dem Umstande, daß seine Gabe verschmäht wurde, einen neuen Beweis der Schuld. Nicht genug daran, kommt auch Hasemann herbei, um das Maß voll zu machen. Der Gelehrte der Eisenbahnlitteratur ist richtig in ein falsches Coupé geraten und hat den Abgang des Zuges verschlafen; er sucht nun Obdach beim Schwiegersohne, um dem Spotte, der ihn daheim erwartet, zu entgehen. Hasemann bemerkt die Aufregung Körners und schürt unvorsichtigerweise das Feuer, das er dämpfen sollte. Er kommt auf die Verheiratung Rosas zu sprechen und wundert sich nachträglich darüber, daß diese dem Vater gegenüber den Freier verschmäht hatte und die direkte Bewerbung Körners ohne weiteres mit einer Zusage beantwortete. Der unglückliche Schwiegersohn schöpft daraus die Überzeugung, daß er nicht der Liebe, sondern dem Trotz und der Verlegenheit die Hand seiner Frau verdankt. Das Außenleben seiner Frau erscheint ihm nun in anderem Lichte, ein Extrem ruft das andere hervor, und das unbegrenzte

Vertrauen wandelt sich in unbedingtes Mißtrauen. Rosa kehrt, beunruhigt durch den Gedanken, daß sie den Brief Zinners auf dem Schreibtische hatte liegen lassen, vorzeitig vom Balle zurück. Der Brief war nicht gefunden worden, aber eine weit schlimmere Entdeckung hat in der kurzen Stunde das Herz ihres Mannes verkehrt. Körner hält der Gattin die Lüge der ganzen Ehe vor, die auf dem Grunde einer leichtfertigen Täuschung beruht, und Rosa findet nicht die Worte, ihn zu beruhigen oder aufzuklären. Sie hat nicht den Mut, ihm zu sagen, daß sie ihn wahrhaft lieben gelernt, ihm zu erzählen, daß sie die Bewerbung des Gecken abgewiesen; denn sie fürchtet bei dem Manne, den sie im entscheidenden Momente der Vereinigung getäuscht hatte, keinen Glauben mehr zu finden. Körner besteht darauf, sich von Rosa scheiden zu lassen, und Papa Hasemann ist eben recht gekommen, um die unglückliche Tochter, vor deren Bitten und Klagen sich der Gemahl verschließt, mit sich nach Hause zu nehmen. Der gute Alte hat bei dieser Gelegenheit eine tüchtige Lektion empfangen, er ist vom Abend bis zum Morgen ein anderer geworden und beschließt in das Regiment des Hauses einzugreifen und nach Kräften wieder gut zu machen, was die Oberflächlichkeit und Eitelkeit seiner Frau verdorben hat. Daß der gutmütige Kunstgärtner in einem wichtigen Moment ähnliche Entschließungen faßt, mag immerhin psychologisch begründet sein; daß diese Entschlüsse auch sofort zu Thaten reifen, wie wir sie im Hause Hasemanns erleben, muß der dramaturgische Kunstgärtner bezweifeln. Der gute Alte hat sich total verwandelt, er hat den Hasen weggeworfen, und nur der Mann ist zurückgeblieben; er wagt es sogar, seiner Albertine die Stirn zu bieten und macht in zehn Minuten aus der eitlen Närrin eine verständige Frau. Eine klatschhafte Base wird aus dem Hause gewiesen und die ungezogene Fanny gezwungen, Erdäpfel zu kochen. Aber all die Weisheit, die in der Nacht auf Hasemanns Haupt niedergeströmt, genügt nicht, um den Othello Körner umzustimmen; das Geschäft der Versöhnung, von der Rosas Glück abhängt,

bleibt dem verschmähten Apotheker vorbehalten. Klein stottert glücklich hervor, daß er durch Zufall in den Besitz eines Briefes gelangt sei, der die Lösung aller Wirren herbeiführen könne. Es ist der Verführungsbrief, auf dessen Rückseite der Arzt das Rezept geschrieben hatte. Körner ersieht daraus, daß seine Gemahlin unschuldig geblieben sei, und daß sie sein Veilchenbouquet nur verschmäht hatte, um der Zudringlichkeit des Verführers auszuweichen. Trotzdem dadurch der Urgrund seiner Zweifel, die ursprüngliche Täuschung nicht beseitigt erscheint, fühlt er sich dennoch zur Versöhnung geneigt, und das Stück endigt mit großem Jubel und einer allgemeinen Bekehrung, die nur zu plötzlich und unvermittelt eingetreten ist, um den Glauben an ihre Haltbarkeit zu erwecken.

Der Bau des Stückes und die Charakteristik entziehen sich einer strengeren Prüfung. Die kurze Erzählung der Handlung mochte ohnehin schon eine Vorstellung davon geben, daß sich eine überlange Exposition an eine überstürzte Entwicklung heftet und daß mannigfache Situationsscherze aus dem Rahmen einer dramatisch gegliederten Handlung herausfallen. Zufolge einer langen Entwicklung hat sich das Volksstück von den strengeren Gesetzen der Poesie losgesagt und der trockenen didaktischen Absicht, die sich breit und unkünstlerisch auf der Bühne äußert, einen Boden geschaffen. Als Volksstück betrachtet, weist denn das Ganze auch beachtenswerte Vorzüge auf, wenn es auch ziemlich weit gegen „Mein Leopold“ zurücksteht. Die humoristischen Partieen sind fast durchwegs frisch, und wenn auch die Motive, der komische Zwist der Eheleute, der Kampf zwischen Schwiegermutter und Schwiegersohn ziemlich veraltet sind, so bezeugen doch die Variationen eine geschickte Hand. Der tendenziöse Gehalt, von dem das Stück so angefüllt ist, „daß alle Nähte platzen“, ist nur teilweise zu billigen. Soweit der Autor die Großmannssucht, die Eitelkeit, die Gespreiztheit und den Hochmut geißelt, wird er alle Verständigen auf seiner Seite haben. Der Autor geht aber darüber weit hinaus und verfällt

in ein Extrem der philiströsen Glückseligkeitslehre, das mitunter den Eindruck einer geharnischten Verteidigung der Borniertheit macht. Die Bildung, welche Arbeit und Interessen schafft und die beste Schutzwehr gegen jedes Laster bildet, wird in offenen und versteckten Andeutungen verdächtigt, die Menschen um ihre Moral zu bringen. Die Grenze zwischen Bildung und Verbildung scheint dabei nirgends angedeutet, und man schöpft mitunter den Verdacht, als sollte die Schreib- und Lesekunst für den Liebesbrief eines Gecken und die Koketterie eines verzogenen Mädchens verantwortlich gemacht werden. Wenn Papa Hasemann seine jüngste Tochter hofmeistert, zum Gehorsam bekehrt und in die Küche hinausjagt, so mag das immerhin heitere Sensation erregen; wenn er aber obendrein seine neuen Erziehungsprinzipien darin bethätigt, das Schreibheft zu zerreißen, wenn er dadurch symbolisch zu verstehen giebt, daß in der Tinte der Teufel sitzt und diese Prozedur den Beifall der Galerien herausfordert, so weht ein unangenehmer Luftzug der Unbildung durch das Haus. Auch sonst glaubt man noch mannigfach den Wahlspruch: „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft", in einigen recht unbehaglichen Umschreibungen zu vernehmen. Auch der fortgesetzte Ansturm gegen die Schwiegermutter macht zuweilen einen recht ungemütlichen, um nicht zu sagen brutalen Eindruck. Es ist eine geradezu barbarische Mode geworden, in unseren modernen Komödien die herkömmliche Figur der Schwiegermutter wie den Juden im Kasperltheater zu behandeln. Sollten es die Possen- und Lustspieldichter nicht endlich satt bekommen, dieses Kapitel einseitig und bis zur Abgeschmacktheit auszubeuten? Ist es denn wirklich ein richtiger Ausdruck der Volksstimmung, die Mutter, welche zufällig Schwiegermutter geworden, auf der Bühne konsequent zum Gegenstand einer Verachtung und der beifallslüsternen Rücksichtslosigkeit zu machen? Andere Partieen des Stückes predigen mitunter, wie gesagt, eine gesunde Moral, wiewohl das Moralpredigen zuweilen etwas breitspurig und langweilig wirkt. Gelungene Figuren sind die Eheleute Knorr,

der bescheidene sentimentale Stotterer Klein, welcher auch einem besseren Lustspiel zur Ehre gereichen würde, und der gemütliche, harmlos komische Hasemann, soweit er sich in den drei ersten Akten offenbart.

Doktor Klaus. Lustspiel in fünf Aufzügen.

L'Arronge, ein feiner Kopf und gemütlicher Autor, arbeitete eine Zeit lang unter dem günstigen Sterne des Erfolges. „Mein Leopold", „Hasemanns Töchter" und „Doktor Klaus" bedeuteten ebensoviel Theatersiege. Die Applausstürme fanden regelmäßig einen zwar etwas gedämpften, aber immerhin stark vernehmbaren Widerhall in der Kritik. Das Publikum lacht, ohne sich hinterher des Anlasses zu schämen, und es läßt sich rühren, ohne in der Folge den Anlaß belächeln zu müssen. Von dem Lustspiel „Doktor Klaus" gilt dies zum mindesten in demselben Maße, wie von den früheren Stücken des Autors. Es geht der Hauch einer sittlichen Lebensanschauung durch diese Komödie, und die ethischen Anforderungen, die sich geltend machen, sind sogar etwas tiefer gefaßt als in der „Familie Hasemann", deren hausbackenes Philistertum doch gar zu grausam gegen das bißchen Bildungsbedürfnis unserer Tage zu Felde zog. Die komischen Motive, wenn auch nicht durchweg originell, so doch zumeist auf nicht allzu wohlfeile und triviale Art behandelt, strömen in übersprudelnder Fülle und erscheinen doch überall durch künstlerische Besinnung und ethische Rücksichten gebändigt. In der Charakteristik zeigen sich ernste Ansätze, und zwischen diesen Ansätzen tritt sogar ein Charakter hervor, wie eine Blüte zwischen Knospen, dazu ein schlichter, ehrlicher, unaffektierter Ton, der die Gestalten in ihrem Gebahren und in ihren Äußerungen menschlich glaubwürdig erscheinen läßt. Gewiß lauter Vorzüge seltener Art, von denen man vermeinen sollte, daß sie den Glücklichen, in dem sie sich vereinigen, zu einem dramatischen Genie machen müßten. Aber das Mischungs-Verhältnis, in dem sich diese seltenen Vorzüge zu der noch selteneren großen dramatischen Begabung vereinigen,

ist trotz aller Fortschritte der dramaturgischen Chemie bisher noch nicht bekannt geworden. Genug daran: L'Arronge ist bei all seinen hoch achtbaren Talenten kein Dramatiker, der für voll gelten und etwa unter den Modernen neben Björnson oder Anzengruber seinen Platz einnehmen könnte. Und warum das? Er ist seltsamerweise — oder vielleicht auch nicht seltsamerweise, wenn man die Geschmacksverderbnis des modernen Publikums in Betracht zieht — ein großer Herr, der auf den Wegen der Kleinen einhergeht, ein Reicher, der seinen, wenn schon kostbaren Haushalt nach den hergebrachten Formen der Armut einrichtet. Er hat künstlerische Instinkte und zeigt nichtsdestoweniger keinen entschiedenen Sinn für die Kunstform. Nun aber ist die Kunstform keineswegs eine Äußerlichkeit, die sich den Bedürfnissen von heute und morgen anschmiegt, sondern sie ist wie die Kontur einer Zeichnung von innen herausbestimmt und aus dem Wesentlichen aller dramatischen Wirkung herausgewachsen. Die scheinbar äußerliche Linie: Exposition, Konflikt, Steigerung und Lösung ist nicht aus freier Willkür gezogen, sondern durch das Bedürfnis, ein Natürliches lebendig und doch anders als im Leben, klar, geschlossen und abgerundet darzubieten, entstanden. Der Dramatiker, der diese Linie einhält, ist schon dadurch genötigt, zu einer gewissen Höhe emporzusteigen, einem inneren Gesetze der Notwendigkeit zu folgen, den Bogen, dem er den ersten Schwung gegeben hat, abzuschließen; er ist schon dadurch gehalten, ein Ganzes darzubieten. L'Arronge aber bietet in seinem „Doktor Klaus“ keineswegs ein Ganzes. Selbst „Mein Leopold“ hat bei aller äußerlichen Zersplitterung, die sich an die hergebrachte Manier der possenhaften Volksstücke anlehnt, mehr innerlichen dramatischen Zusammenhang als diese neue Komödie. Das Material unseres Stückes ist zwar ungleich kostbarer und edler als das der Dutzend-Novitäten, aber die Struktur ist ganz diejenige der modernen Lustspielpossen, wie sie sich durch Rosen, Moser u. A. eingebürgert haben. Es ist dasselbe Bunterlei von willkürlich aneinander gereihten Situationsspäßen, Einfällen und

Episoden, dieselbe Selbstherrlichkeit des Zwischenfalls, die sich ohne Rücksicht auf dramatisches Tempo und dramatischen Zusammenhang der Scene bemächtigt. „Doktor Klaus“ ist ein Stück in Stücken, wenn auch in ganz wertvollen und schmackhaften Stücken.

Ein Versuch, die Handlung wiederzugeben, würde mich unter solchen Umständen in arge Verlegenheit bringen. Der Autor des Stückes würde dabei zu kurz kommen, und der Leser des Berichtes sehr wenig dabei profitieren. Hundert und eine Episode, die sich durch das Stück durchschlingen, bilden in Wahrheit den ergötzlichen Inhalt der Komödie, und auch diese Zwischenfälle wollen miterlebt, nicht erzählt sein, denn ihr Witz steckt im Situationsapparate, der sich nicht auseinanderlegen läßt, ohne seine Wirkung zu verlieren. Von den beiden ersten Akten ist jeder eine Exposition für sich. Der eine führt uns in das Haus des reichen Juweliers Griesinger ein und macht uns auf angenehme Art mit dessen flitterhaftem Glücke bekannt. Griesingers Tochter Julie kehrt in Gesellschaft ihres jungen Gemahls, des Barons von Boden, glückselig von der Hochzeitsreise zurück. Sie ahnt anfänglich nicht, daß ihr Gemahl ein Windbeutel sei und daß die Kosten ihrer Reise und ihres splendiden Haushaltes ausschließlich von ihrem beschränkten, gutmütigen, weichherzigen Papa bestritten werden. Durch Griesingers alte, treue Magd Marianne, die als Haushälterin das große Wort führt und gelegentlich ihren Herrn recht kollegial herunterkanzelt, erhält sie erst Andeutungen von dem wahren Sachverhalt. Sie schämt sich eines Mannes, den Papa ihr mit seinem guten Gelde gekauft hat, und der sich darin gefällt, auf fremde Kosten müßig zu gehen. Sie dringt darauf, daß der Baron als Ökonom auf seinem Landgute wirke, und weiß freilich noch nicht, daß ihr geliebter Thunichtgut kaum mehr einen Quadratschuh seines, mit Schulden überlasteten Besitztums sein eigen nennen darf. Während der windige Baron, der im denkbar erbärmlichsten Lichte erscheint, mit Gemütsruhe und chevaleresker Nachlässigkeit jedes Opfer

seines Schwiegervaters annimmt und keinen Finger rührt, um sich eine würdige, männlich-selbständige Existenz zu verschaffen, reagiert das sittliche Selbstgefühl der jungen Frau gegen eine solche beschämende Wirtschaft. Sie eilt zu ihrem verehrten Onkel Doktor Klaus, dem Schwager ihres Vaters, um sich Trost, Aufklärung und Rat zu holen. Das wäre nun ein vielversprechender Beginn, aber dem Beginn folgt keineswegs eine Fortsetzung, sondern nur ein zweiter Anfang von ganz anderer Art. Julie erscheint wohl im Hause ihres Onkels, aber nur, um sofort wieder zu verschwinden und ihre Angelegenheit im Nebenzimmer vorzutragen. Das Interesse wird auf ganz andere Dinge hingelenkt, auf ein ergötzliches Zwischenspiel, das sehr gut als Einakter für sich bestehen und etwa den Titel „Der vereitelte Ballbesuch" führen könnte. Doktor Klaus, der pflichtgetreue Arzt und der besorgte Familienvater, der unausstehliche und dabei doch liebenswürdige Haustyrann, der seine Familie an die strengste Disziplin gewöhnt hat, ist eben im Begriffe, so mürrisch wie möglich seine Vaterpflichten zu erfüllen. Er soll sein Töchterchen auf den Ball führen und erscheint im letzten Momente, um sich unwillig in den Frack zu stürzen und den bereits in vollster Toilette prangenden Damen seines Hauses allerhand unwiderrufliche Vorsichtsmaßregeln zu diktieren. Frau und Tochter müssen einige „Krapfen" verzehren, um nicht durch das lange Fasten bis zum Ball-Souper ihre Gesundheit zu schädigen, der eitle Backfisch muß Filzschuhe über die Pantöffelchen ziehen, um sich vor Erkältung zu bewahren u. s. w. u. s. w. Nachdem alle strengen Gebote des pater familias erfüllt sind, wird zu guter letzt der Hausvater zu einem Patienten abberufen; die bereits zum schönsten Triumphe ausgerüsteten Damen müssen ihre Ungeduld zügeln und warten. Ein musikalischer Hausfreund, der junge Referendar Paul Gerstl, dem man den jour fix abzusagen vergessen hat, macht obendrein seinen unerwünschten Besuch und trägt das Seinige dazu bei, die abgespannte und ermüdete Hausfrau vollends einzuschläfern. Aber je rücksichtsloser sich die

geplagte Dame in den Armen des Schlafes wiegt, desto mehr erwacht das Interesse ihres ein wenig männersüchtigen Töchterleins, dem der Referendar unter dem Schutze der mütterlichen Geistesabwesenheit zum ersten Male seine Gefühle eben so heiß wie eindringlich zu gestehen wagt. Die jungen Leute verstehen einander und haben nicht geringe Not, ihre entschiedenen Gefühlsäußerungen immer wieder der Situation gemäß abzudämpfen. Schließlich schleichen sie auf den Fußspitzen zur Thüre, um ihre junge Liebe durch einen leisen Kuß zu besiegeln. Erst eine Weile später kehrt Doktor Klaus zurück und erklärt, daß es nun trotz aller Vorbereitungen zu spät sei, den Ball zu besuchen. Emma, der tanzlustige Backfisch, ist, zum Erstaunen ihrer Eltern, nicht im geringsten böse oder unglücklich darüber. Sie hat in der Stille bereits gewonnen, was ihre fürsichtige Mama auf allen öffentlichen Bällen der Saison für sie ausspähen wollte. In ihrer Glückseligkeit tanzt sie nach den Klängen der Musik, die aus der Nachbarschaft herübertönen, einen Walzer mit dem originellen Diener ihres Papas, dem Kurpfuscher Lubowsky, der sich dabei so dumm wie möglich geberdet und natürlich durch seine Bereitwilligkeit den Zorn des gestrengen Hauspapas auf sein Haupt beschwört. Damit sind nun zwei Handlungen angesponnen, deren keine sich in unserem Stücke auslebt und abrundet. Es verläuft so ziemlich alles in der Ebene, und nur die Episoden, scheinbare Erhebungen, die sofort wieder in nichts zusammensinken, erwecken immer wieder ein neues, kurzatmiges Interesse. Julie jammert so lange über ihren windigen Gemahl, bis Schwager Klaus von ihrem Papa zu Hilfe gerufen wird und durch einen witzigen Einfall den Lumpen im Handumdrehen in einen Ehrenmann verwandelt. Die Wandlung geht wirklich mehr theatralisch als dramatisch vor sich. Klaus redet dem adeligen Thunichtgut ein, daß Papa Griesinger sein ganzes Vermögen für den kostspieligen Müßiggang des Eidams verbraucht habe und ein ruinierter Mann sei. Da erwacht plötzlich das Ehrgefühl des Barons aus seinem Murmeltierschlafe und rafft sich mit einem

Male zu pathetischer Energie auf. Herr von Boden bringt das unerhörte Opfer, sein Landgut zu beziehen, sich direkt um das Erträgnis seines Besitztums zu bekümmern (das unterdes durch einen Hypothekenkauf seines nach wie vor vermögenden Schwiegervaters schuldenfrei geworden ist), und aus dem Lumpen ist plötzlich ein Muster von Arbeitsamkeit, Zartgefühl und Edelmut geworden. Der verliebte Referendar wiederum ist unterdessen Assessor geworden und dadurch in die Lage gekommen, seine geliebte Emma heimzuführen. Die kindische Emma weigert sich eine Weile, auf die Werbung einzugehen, weil sie infolge einer rührenden Geschichte, die ihr Papa aus der ärztlichen Praxis mitgeteilt, ein Gelübde gethan hat, nur einen Arzt heiraten zu wollen. Aber da sie erfährt, daß ihr präsumtiver Bräutigam selbst der Held dieser Geschichte ist, erbarmt sie sich des Leidenden und verzichtet auf den Arzt.

In all dem liegt kein ausgiebiges dramatisches Motiv, liegt weder Konflikt noch Lösung, die aus den Charakteren hervorwachsen. Ohne die reiche dramatische Spielerei, die sich um dieses Krüppelzeug der Handlung herumrankt, wären die drei letzten Akte auch gar nicht auszufüllen gewesen. Die Hauptwirkung beruht darauf, daß wir in die Ordinationsstube des Doktor Klaus eingeführt und da mit komischen und rührenden Patienten bekannt gemacht werden, daß der Diener Lubowsky, der lauter wissenschaftliche Ausdrücke im Munde führt, die sehnsüchtig erwartete Gelegenheit zu selbständiger medizinischer Praxis ergreift, einem kranken Bauer eine ganz erschreckliche Dosis einer erleichternden Tinktur zu trinken giebt und dann — possenhaft genug — in dem genesenen Patienten dessen Geist zu erblicken meint, u. s. w. u. s. w. Die Späße, in die das Stück allmählich zerflattert, sind hin und wieder von Molièrescher Derbheit, dabei auch zumeist gesund und wirksam und, sofern sie nicht für ganz neu gelten können, gilt doch das Goethesche Wort, daß der Autor genossen und nicht gestohlen habe. Der Verfasser drückt selbst den älteren Scherzen durch die Kunst der Behandlung sein

eigentümliches Gepräge auf. Der Charakter des Doktor Klaus ist das Beste des ganzen Stückes und eben als das Beste charakteristisch für den verfehlten dramatischen Bau. Er ist nämlich durchweg die Hauptperson des Stückes, ohne in irgend einem Momente der Held desselben zu sein. Der vortrefflich gezeichnete Mann der Pflichttreue, der rauh und fest das sittliche Bewußtsein vertritt und hinter treffender Ironie seine gemütlichen Regungen verbirgt, ist nur äußerlich mit den Vorgängen des Stückes in Zusammenhang gebracht. Er ist so recht ein lebendiger Beweis dafür, daß das Centrum des Stückes kein Licht ausstrahlt, und daß die Komödie vielmehr durch ein Seitenlicht erhellt werden muß. Mit so viel Witz und Gemüt begabt, sollte man meinen, könnte L'Arronge uns statt der Mosaikarbeit der modernen Lustspielposse ein geschlossenes, einheitliches Ganze bieten, könnte er, sollte man meinen, von einem Shakespeare lernen, wie man Parallelhandlungen eines Lustspieles organisch mit einander verbindet, so daß jede für sich und jede für die zweite notwendig erscheint, könnte er, um nicht auf ein unerreichbares Muster hinzuweisen, selbst an einem Bauernfeld studieren, wie man die Episode und den Situationsspaß zu Hebeln der Handlung macht, anstatt umgekehrt eine leere Handlung zum Tummelplatze der Zwischenfälle zu benutzen. Er könnte oder könnte vielleicht auch nicht. Freuen wir uns indes an dem, was er kann! Einen amüsanten Abend, eine Fülle heiterer Anregungen hat uns die wilde Scenenreihe „Doktor Klaus“ unter allen Umständen geboten.

Wohlthätige Frauen. Lustspiel in 4 Akten.

Es ist in der menschlichen Natur begründet, daß wenig Gutes ohne den Antrieb des Ehrgeizes zustande kommt. Für die Dauer aber wird das Gute nur durch einen gesunden Ehrgeiz geschaffen, und die Gesundheit des Ehrgeizes kennzeichnet sich durch das Bemühen, die äußere Ehre mit dem Selbstbewußtsein in vollständigen Einklang zu setzen. Die Anerkennung, die der

Mensch genießt, muß vor dem Forum des Gewissens bestehen können; daraus entsteht die Würde des befriedigten Charakters. Dem gesunden Ehrgeiz steht in unzähligen Fällen der krankhafte gegenüber, der sich mit dem Kitzel der Eitelkeit begnügt, der in dem Schein der Gutthat und in dem äußeren Zeichen der Anerkennung seine volle Befriedigung findet. Es ist längst bekannt, daß diese Krankheit auf dem Gebiete der öffentlichen Wohlthätigkeit am stärksten grassiert. Die Vordringlichkeit stellt sich da gern an die Stelle des Verdienstes, der prunkende Anlaß wird dem drängenden vorgezogen, das Vergnügen des sogenannten Wohlthäters, nicht die Linderung der Not, zur Hauptsache gemacht. In großen Städten hat sich diese Scheinwohlthätigkeit zum gefährlichen Sport entwickelt. Sie schädigt oft nach zwei Seiten hin: die Bemittelten wie die Dürftigen. Sie leitet zuweilen den Strom der Gaben in ein falsches Bett und sie verleitet eitle Männer und gefallsüchtige Frauen, über leeren Festen, Schaustellungen und Aufzügen ihre nächsten Pflichten zu vernachlässigen. Die Pseudowohlthäter, zumal die hartherzigen Frömmler, sind von Franzosen und Deutschen schon oft mit Glück auf die Bühne gebracht worden. L'Arronge hat die modernste Entwicklung dieses Unwesens ins Auge gefaßt: das Treiben jener „wohlthätigen Frauen", denen ein öffentlicher Zweck, der sich auf schlichte und ruhige Art erreichen ließe, zur Ausrede dient, sich auf Kosten ihrer häuslichen Pflichten in allerhand Versammlungen und Festlichkeiten zu zerstreuen und zu betäuben. Ein Lustspielmotiv, das, tief erfaßt und konsequent durchgeführt, in der That eines Meisters nicht unwürdig wäre. Aber L'Arronge hat sich diesmal wirklich nicht als Meister bewährt. Den Kern seines Stückes bildet der episodische Situationsspaß, wie er uns durch Rosen und Moser sattsam bekannt geworden ist. Der Hauptträger der Wirkung ist ein Vereinsdiener, Namens Hubert, der in Leder und gut honorierter Wohlthätigkeit macht, als ehemaliger Trommelkünstler alle seine Äußerungen mit einem Bum bekräftigt, ein moderner Hanswurst ohne sonderlich ausgeprägte

Physiognomie, der sich schon durch so und so viele Lustspielpossen die Füße wund gelaufen hat. Das Motiv, das sich im Titel ankündigt, erscheint stark in die Peripherie gerückt. Bloß der zweite Akt, der sich, ähnlich wie jener des „Dr. Klaus“, als ein behaglich ausgesponnenes Familienbild unorganisch in die Handlung hineindrängt, gewährt uns einigen Einblick in ein Familienleben, in dem die Wohlthätigkeitskrankheit ausgebrochen ist. Der junge Lederhändler Möpsel — die einzige originelle Figur des Stückes — ein gutartiger, schüchterner, in seine Frau verliebter Ehemann, hat unter den Folgen des Wohlthätigkeitsschwindels zu leiden. Während seine Ottilie sich aus einer Vereinsversammlung in die andere stürzt und vor allem „Fühlung mit der Aristokratie“ sucht, vertrauert der junge Ehemann seine Abende bei einer Cervelatwurst, die er einsam, seinem verlorenen Glücke nachseufzend, verzehrt. Das Söhnchen des Hauses, ein blutjunger Gymnasiast, der mit seinen Aufgaben nicht zurecht kommt, wendet sich in seiner Vereinsamung an die Dienstleute des Hauses und läßt sich in seiner Verzweiflung, einen deutschen Aufsatz über die Schlacht bei Kunersdorf zuwege zu bringen, von dem Faktotum Hubert den jämmerlichsten Blödsinn in die Feder diktieren. Das ist der stärkste Trumpf, den L'Arronge gegen die sogenannten „wohlthätigen Frauen“ ausspielt, und diese genrebildartige Scene macht denn auch, so matt ihr humoristischer Pulsschlag ist, um ihrer Lebenswahrheit willen eine begreifliche Wirkung. Im übrigen wird die kleine Ehestörung so flüchtig wie möglich erledigt. Der falschen Wohlthätigkeit wird keineswegs die echte gegenübergestellt, der guten Frau Möpsel kein sonderliches Licht aufgesteckt, sondern der oft benützte Theaterapparat der Eifersucht, vertreten durch eine von fernher erwähnte hübsche Gouvernante, die Möpsel ins Haus nehmen will, treibt gelegentlich die Verirrte in die Arme ihres Gatten zurück. Der obligate Verführer, auch ein stark verbrauchtes Theaterrequisit — so eine Art Streichhölzchen, das nicht fangen darf —, thut gleichfalls dabei seine Schuldigkeit. Ein zweites Motiv muß zu

Hilfe kommen, und dieses, nicht minder flüchtig behandelt, hat nicht einmal den Reiz der Originalität für sich. Es ist, rund herausgesagt, die Geschichte der Birch-Pfeifferschen „Waise von Lowood“, mit kühnem Behagen herübergenommen, ins Spießbürgerlich-Triviale übersetzt und mit einigen Abbreviaturen versehen. Die Freunde des Dichters haben diese Entlehnung nicht in Abrede gestellt, aber die Behauptung ausgesprochen, L'Arronge habe die Quelle gereinigt, habe dieselbe Geschichte in einem natürlicheren und schlichteren Verlaufe wiedergegeben. Ich habe für meinen Teil nur eine Verwässerung wahrzunehmen vermocht. Der Rochester heißt hier Major Rudolf von Rodeck, die Jane Eyre führt den Namen Martha Stein und das Adoptivtöchterlein — das Kind einer ehemaligen Geliebten des Majors, nicht aber das seinige — führt genau so wie im Originale eine Verdächtigung des edlen bärbeißigen und verschlossenen Pflegevaters herbei. Einzelne Scenen streifen ganz direkt an das Plagiat, so namentlich jener Auftritt, in dem Martha erklärt, nicht eher das Haus verlassen zu wollen, bis sie von ihrem Herrn fortgeschickt werde. Mag sein, daß die Affektation, die in der „Waise von Lowood“ vorwaltet, hier glücklich vermieden ist, dafür ist aber auch die interessante Charakterentwicklung und die Steigerung der Situation ausgeschlossen. Die ganze Liebesgeschichte ist so zu sagen in stenographischen Sigeln gegeben. Man hat das Gefühl, als verließe sich der Autor selbst auf das Original der Birch-Pfeiffer und der Currer Bell und nehme absichtlich mit bloßen Andeutungen vorlieb. Beide Motive, die bisher erwähnt wurden, laufen nur so zu sagen nebenher; ein Krystallisationspunkt der Haupthandlung mangelt vollständig. Die Verbindung der beiden Nebenhandlungen aber ist so äußerlich und locker wie möglich hergestellt. Eine Schwester des Majors, eine verwitwete Geheimrätin, der unverkennbare Benedixsche „Störenfried“, mit einigen groben Kennzeichen heuchlerischer Gesinnung ausgestattet, hat sich der Scheinwohlthätigkeit in die Arme geworfen und macht das Haus des Majors zum Rendezvous-Platz der

verschiedenen Pharisäer. Das giebt Gelegenheit, Frau Möpsel und die Geheimrätin zusammenzubringen und obendrein den Major, der von einer kurzen Reise zurückkehrt, wie ein Donnerwetter in die Verwirrung dreinfahren und mit militärischer Energie die Ordnung wieder herstellen zu lassen. Herr Möpsel muß sich über Antrieb seiner Gattin dem Major mit der Bitte um einen Orden nähern und von dem Hausherrn hinausgeworfen werden — eine Scene, die an possenhafter Unwahrscheinlichkeit nur mit jener zweiten wetteifert, in der der Vereinsdiener Hubert dem Mojor über die intimsten Vorgänge in dessen Hause Bericht erstattet und nicht hinausgeworfen wird. Zwischen all' diesen zerflatternden Vorgängen findet sich noch Raum für das Dienerpaar Hans und Anna Werner, dessen männlicher Teil, ein ehemaliger Soldat, dem Major als seinem Lebensretter treu ergeben ist, während der weibliche sich nicht damit zufrieden geben will, sich mit dem gestrengen Herrn in den Besitz des Gatten zu teilen. Die Scene, in der Hans zitternd und zagend seinem Herrn eröffnet, daß er beschlossen habe, seiner Frau auf das Bauerngut ihrer Mutter zu folgen, und die Rührung des alten Junggesellen, dem der treue Diener die Lehre giebt, daß die Liebe des treuen Weibes das Höchste im Leben des Mannes sei, gehören zu den wenigen tiefer greifenden Momenten des Stückes. Aber was unmittelbar im letzten Akte auf diese Scene folgt, beweist auch die ganze Schwäche der Anlage und Durchführung Man sieht nicht nur das Was der Lösung voraus, sondern man interessiert sich auch nicht für das Wie derselben. Die Aufmerksamkeit wird von Episode zu Episode gehetzt und ein tieferer Anteil an den Personen stellt sich nicht ein. Darum erzeugt der schließliche Versuch, langwierig zu lösen, was kaum lose geknüpft worden ist, allgemeine Ungeduld und selbst der melodramatische Rührapparat, der neuestens in die Mode gekommen ist — die Spieldose, die hinter der Scene die Sentiments begleitet —, vermag keine Stimmung mehr zu erzeugen.

L'Arronge hat sich ursprünglich in der primitivsten aller

dramatischen Formen, im sogenannten Volksstück, versucht. Auf diesem Gebiete hat er mit dem Charakterbild „Mein Leopold“ seinen schönsten und größten Erfolg erzielt. Von einer geschlossenen Kunstform, wie wir sie beispielsweise in den volkstümlichen Stücken von Anzengruber finden, ist auch „Mein Leopold“ weit entfernt, aber ein tiefer Blick in die Natur hat die Charakterzüge der Hauptfigur vorgezeichnet. Hier ward ein Lebensmotiv mit künstlerischer Energie erfaßt, und die Kraft dieses Motives siegte über alle künstlerischen Gebrechen der Form. In der Lustspielposse „Hasemanns Töchter“ war bereits der serieuse Teil anspruchsvoll und geziert; in „Dr. Klaus“, so liebenswürdig mancher einzelne Zug anmutet, überwiegt die zurecht gelegte Episode, das auf den Erfolg berechnete Theatermotiv, das in dem Lustspiele „Wohlthätige Frauen“ fast vollständig die Alleinherrschaft angetreten hat. Im sogenannten Volksstück originell, geht L'Arronge im Gebiete des Lustspieles unverkennbar auf den Pfaden Mosers einher. Die Selbstherrlichkeit der Episode und des Situationsspaßes dominiert in den „Wohlthätigen Frauen“ ebenso stark wie in irgend einem Erzeugnis des bekannten Lustspielpossen-Fabrikanten. Hin und wieder schlägt ein Zug durch, der die schlichtere, gesündere und aufrichtigere Natur verrät; aber im ganzen mangelt die Einheit der Handlung, die Vertiefung der Charaktere und der positive dramatische Kern. Ja zuweilen erscheint sogar, wie in der Figur des Spaßmachers Huber, der Witz verblaßt und die Schlagfertigkeit gelähmt. Vielleicht findet L'Arronge seine alte Kraft wieder, wenn er, unbekümmert um die wohlfeilen Erfolge, welche von anderen in einem Zwittergenre erzielt worden, zu der ursprünglichen Form seines Schaffens zurückkehrt.

Haus Lonei. Lustspiel in vier Akten.

Die Hauptsache in diesem Stücke ist ein behaglicher dramatischer Müßiggang, für den ein Theaterabend ungleich mehr Raum bietet als ein Bericht. In diesen Müßiggang erscheinen

zwei Nebenhandlungen eingesponnen, deren Grundzüge ich in angemessener Kürze wiedergeben will. Dr. Bruno von Seewald, Rechtsanwalt und Notar, hat mehr als billig von den aristokratischen Marotten seiner Tante Theodora zu leiden. Theodora hat ihr kleines Vermögen geopfert, um die Schulden, welche Brunos Vater hinterlassen, zu begleichen, und lebt von den schmalen Einkünften der Advokatur, mit denen Bruno den Hausbrauch bestreitet. Bruno kann angeblich nicht viel erwerben, weil er unsaubere Prozesse verschmäht, und die Tante wie der Kammerdiener Andreas Winterberger wetteifern darin, ihm wegen der Resignation auf ihre aristokratischen Herren- und Dienergewohnheiten stummberedte Vorwürfe zu machen. Der gute Bruno verlobt sich obendrein mit einem bürgerlichen Mädchen, Pauline Freysing, einem Mündel des Kommerzienraths Eberhard Lonei, und erregt dadurch den gesteigerten Unwillen seiner Tante, die ihn mit einer ahnenreichen alten Jungfer vermählen will. Der geschwätzige Bummler Christian Hummel, ein Schwager Loneis, giebt der adelsstolzen Närrin Gelegenheit, die Verbindung des Neffen mit dem bürgerlichen Mädchen zu stören. Theodora erfährt durch den Schwätzer, daß Paulinens reicher Onkel Förster bei ihrem Neffen das Testament hinterlegt habe, und benützt diesen Umstand, um die Bewerbung Brunos in den Augen seiner Braut als eine eigennützige erscheinen zu lassen. Pauline giebt sich nun freilich dem ihr nahe gelegten Verdachte nicht hin, aber eine noch so leise Erwähnung desselben genügt, um Bruno zur vorläufigen Auflösung der Verlobung zu bestimmen. Er will seine Braut nicht sehen noch sprechen, bis es ihm gelungen ist, den Verdacht auf schlagende Weise zu widerlegen. Man sieht, dieser gute, edle Bruno ist ebensogut ein Narr des aristokratischen Vorurteils und der falschen Ehrbegriffe wie seine lächerliche Tante Theodora. Hätte der ihm längst wohlbekannte Reichtum seiner Braut ihn davon abgehalten, ihr als ein Mann von mäßigen Einkünften die Hand zu bieten, hätte seine Braut selbst Verdacht gegen ihn gefaßt, so läge Charakter in seiner Resignation; aber

auf ein bissiges Muhmen- und Basengeschwätz hin, nicht um der Sache, sondern um des Scheines willen die geliebte und liebende Braut zu verlassen, das ist eine Thorheit, welche vielleicht den Traditionen Derer von Seewald-Drosselheim, schwerlich aber den Überzeugungen des charaktervollen Rechtsanwalts entspricht. Glücklicherweise treibt sich in dem Stücke ein Schauspieler Namens Berthold Reinhard umher, welcher abends den Othello und Hamlet spielt und tagsüber sich dem geehrten Publikum zur Lösung von allerhand Familienkonflikten empfiehlt. Ganz zufällig hat Reinhard seinen Freund Bruno in die Geheimnisse einer unsichtbaren Korrespondenz eingeweiht, welche von unschätzbarem Werte für delikate Beziehungen ist. Man taucht die Kielfeder in Milch und bringt unsichtbare Schriftzüge auf das Papier, welche zu tage treten, sobald man dasselbe mit Asche bestreut. Bruno hat des Scherzes halber mit dieser Geheimschrift einen Versuch gemacht und seiner Zeit, da er Försters Testament noch nicht kannte, ein milchfrommes Liebesgeständnis an Pauline demselben Papiere anvertraut, das er später für einen Geschäftsbrief an den eben erwähnten Onkel Paulinens verwendet. Im Nachlasse des seither verstorbenen Förster findet sich das Papier mit der Milchschrift vor und die Asche einer Cigarre bringt die Uneigennützigkeit Brunos ans Licht. Eine noch wichtigere Rolle spielen der Zufall und dessen Günstling, Herr Reinhard, in der zweiten Nebenhandlung des Stückes, in der die Affaire eines durchgefallenen Gymnasiasten uns mit Furcht und Mitleid erfüllen soll. Der Zweier, dieser neckische Kobold der Gymnasiastenzeit, schreitet da auf dem Kothurn einher. Er bläht sich zum tragischen Verhängnis auf und die Fatalität aller faulen Schlingel verwandelt sich in das furchtbare Fatum der Familie. Kurt — schon der Name hat einen heroischen Zug — ist der einundzwanzigjährige tragische Held, der mit dem ewig vollen Bierglas in der Hand den Kampf gegen den Schulbakel des Verhängnisses aufnimmt. Er sitzt schon jahrelang in der Prima (wir Österreicher würden sagen, in der Oktava) und er ist fest

entschlossen, diesen Platz zu behaupten, schon in jungen Jahren ein Mann nach dem Horazischen: „impavidum ferient ruinae.“ Sein Vater, der Philister und Kommerzienrat Lonei, hegt die frevelhafte Absicht, ihn aus dieser festen Position hinauszubringen. Besagter Lonei, der nur sehr selten das Theater besucht, muß doch einmal den „Dr. Klaus“ von L'Arronge mit angesehen haben, denn er hat sich ganz und gar nach dem Muster des populär gewordenen Biedermaiers geschult. Der tragische Zweier, den Kurt vom Abiturientenexamen nach Hause bringt, versetzt ihn indes in eine Erregung, welche ihn vollständig aus der Rolle fallen läßt. Aus dem strengen Dr. Klaus wird ein sehr brutaler Kommerzienrat, der dem geliebten Sohne nicht nur Faulheit, sodern auch — was die Liebe niemals thut — Unfähigkeit zum Vorwurf macht. Der wackere Kommerzienrat spielt sogar darauf an, daß Kurt daheim ein unverdientes Brot esse, worauf denn der heroische Vertreter der Bubokratie sich in die Brust wirft und nach einigen heftigen Wechselreden aus dem väterlichen Hause davonläuft. Kurt will zunächst beim Schauspieler Reinhard, dem er sich heimlich einmal als werdender Garrik vorgestellt hat, sein Herz ausschütten; da er indes bei diesem väterlichen Freunde nicht vorkommt, beschließt er, sich ins Wasser zu stürzen, und nimmt in der That — ganz gegen die Regeln des „gesunden und kranken Mayer“ — ein kaltes Bad in der rauhen Jahreszeit. Der Schauspieler und der Heldendarsteller Reinhard müßte nicht in so und so viel Possen und Volksstücken mitgewirkt haben, um nicht zu wissen, was in einem solchen Falle seines Amtes ist. Er muß in der Nähe des Kanals wohnen, zur rechten Zeit vom Fenster aus den Knaben Kurt dem Kanal zueilen sehen, den geplanten Bubenstreich erraten, blitzartig auf die Straße hinunterschießen, in einen Kahn stürzen, die Kleider von sich werfen und den Schlingel aus dem Wasser herausziehen. All' dies vollzieht Reinhard mit der größten Pünktlichkeit und erhält dafür billigerweise die väterliche Zustimmung Loneis zu der längst geplanten Verbindung mit

der Tochter des Kommerzienrats. Kurt aber wiederholt seine Prüfung und liefert so ausgezeichnete schriftliche Arbeiten, daß ihm das mündliche Examen erlassen wird. Er kehrt von der Maturitätsprüfung heim wie der Sieger vom Schlachtfelde, die zurückgeschlagenen Zweier und Dreier decken das Gefilde und die Thränen der innigsten Rührnng fließen dem gefeierten Helden.

Das Schlimmste an diesen beiden mitgeteilten Affairen ist, daß der Autor uns zumutet, dieselben tiefernst zu nehmen. Der Autor nennt sein Stück Lustspiel, und dazu mag ihn die Kleinlichkeit der dargestellten Vorgänge veranlaßt haben; aber er beutet diese Kleinlichkeit nicht wesentlich zu humoristischen Wirkungen aus, sondern er behandelt sie im seriösen Stile des Schauspiels, und so tritt denn vielfach an die Stelle des Humors — die Lächerlichkeit. Das Benehmen des Barons, der seine Braut aus unzureichenden Gründen verläßt, bewegt sich bereits an der gefährlichen Grenze, die Tragik des durchgefallenen Gymnasiasten überschreitet dieselbe. Nicht, als ob das Alltägliche nicht bedeutend dargestellt werden könnte. Björnson, Anzengruber und nicht in letzter Linie L'Arronge selbst in seinem Volksstück „Mein Leopold" haben uns zur Genüge dargethan, daß das Große sich nicht immer durch die Großen offenbare, daß ein tiefer eindringender Blick die bedeutendsten Konflikte im sogenannten Alltagsleben zu entdecken vermag; aber wenn das Alltägliche ganz oberflächlich widergespielt, wenn das Gewöhnliche mit jedermanns Augen angesehen wird, wie im „Hause Lonei", dann tritt das alte Wort Schillers in Kraft:

„Aber das habt ihr ja Alles bequemer und besser zu Hause;
Warum entfliehet ihr euch, wenn ihr euch selber nur sucht?"

Aber auch sich selbst und den natürlichen Verlauf seines Schicksals wird der Kleinbürger in diesem Stücke nicht wiederfinden. Lonei ist ein verzeichneter Biedermaier, ein karikierter Dr. Klaus. Sein Verhalten gegen den Sohn widerspricht der schlichten Natur, es wurzelt weit mehr in der Eitelkeit als in der Vaterliebe.

Das Söhnchen selbst ist ein ungezogener Bube und bleibt es, wenn es sich auch zehnmal ins Wasser stürzt. Es ist ganz vergeblich, für diesen ungeratenen Schuljungen unser tieferes Interesse in Anspruch zu nehmen. Die Lösung der Konflikte ist im höchsten Grade forciert und unwahrscheinlich. Die Theatermaschine thut alles, die psychologische Motivierung blutwenig. Zufällige Lebensrettung, Fund eines alten Liebesgeständnisses, das ohne plausible Ursache aufs Papier geworfen wurde — lauter Theaterbehelfe der plumpsten und abenteuerlichsten Art, die um so fremdartiger berühren, je mehr der Ton des Stückes uns in eine schlichte Alltagswelt hineinzutäuschen sucht.

Man wird trotz alledem auch in diesem Stücke den liebenswürdigen Genremaler L'Arronge nicht ganz verkennen. In jenen behaglichen Familienscenen, die ich bereits als dramatischen Müßiggang bezeichnet habe, verrät sich auch hier wieder der liebevolle Blick für die heitere Gemütlichkeit des Familienlebens. Die Mutter, die auf Anordnung des Vaters den Verkehr der Tochter mit dem Liebhaber überwacht und immer wieder die entscheidenden Worte überhört, Papa Lonei, der sich über das Theaterfexentum seiner Kinder entsetzt, der in die Livree gekleidete Aristokratenstolz, der vor der Berührung mit einem Schauspieler zurückschreckt, der Bummler, der das Recht der Verwandtschaft mit naiver Zudringlichkeit ausbeutet, sind harmlos heitere Erscheinungen, die man sich wohl gefallen lassen kann. Aber es ist immer schlimm um ein Stück bestellt, das uns durch die Unterbrechungen der Handlung amusiert und uns verstimmt, sobald der Faden wieder aufgenommen wird. Vielleicht hat L'Arronge durch den Ehrgeiz, seine Stücke burgtheaterfähig zu machen, gelitten. Sein bestes Werk: „Mein Leopold“ bewegt sich in den Formen des Volksstückes und giebt demselben einen vertieften Inhalt; sein schwächstes: „Haus Lonei“ hält die äußeren Formen der strengen gegliederten Komödie ein und leidet an einem bedenklichen Mangel an Gehalt. Das aufgebotene Pathos widerspricht der Kleinlichkeit der Vorgänge und daraus entspringt ein

verstimmender Zug der Wichtigthuerei und der aufgebauschten Kleinlichkeit. Mich dünkt, es liegt mehr Verdienst darin, unser Volksstück zu veredeln, als unsere Komödie zu versimpeln.

Paul Lindau.

Diana. Schauspiel in 5 Aufzügen. 1874.

Die Skeptiker in der Litteratur begnügen sich nicht mehr mit der ihnen von Kant zugedachten Rolle von „Nomaden, welche jeden beständigen Anbau des Bodens verabscheuen.“ Von Zeit zu Zeit wandelt sie ein menschlich Rühren an, als sollte in dieser feuilletonistisch zersetzten Welt doch wieder etwas keimen, sprießen und gedeihen. Müde des nihilistischen Spottes, dürsten sie nach dem Ruhme, mit der einen Hand zu zerstören und mit der andern aufzubauen, und sie vergessen dabei nur, daß jene denen diese Doppelthätigkeit gelang, an einem Tempel bauten und von einer Idee beseelt waren. Sicher kann ein witziger Feuilletonist zugleich ein Dichter sein, aber er muß sein Gewand reinigen, sein Auge erheben und sein Herz weihen, er muß den Mut haben, auf wohlfeile feuilletonistische Effekte zu verzichten und sich mit reinem, keuschem Wollen den Musen anheim zu geben. So schlechtweg die Waffen des klügelnden, zersetzenden Verstandes in Werkzeuge der poetischen Arbeit verwandeln, das Gesetz, daß die Causerie ein potenziertes Nichts ist, dahin ausdehnen, daß das Drama eine potenzierte Causerie sei — das ist ein trostloses Beginnen, und das Resultat ist naturgemäß ein Nichts zur dritten Potenz, ein Schauspiel wie „Diana“ von Paul Lindau, eine fünfaktige Unwahrheit, welche einigen mehr minder glücklichen Witzen, Paradoxen und Antithesen als nichtige Grundlage dienen muß. Sämtliche Hauptpersonen dieses Stückes sprechen den unverfälschten Dialekt der kühlen, norddeutschen Witzelei, aber wenn sie sich dadurch über ihre Herkunft ausweisen, so bleiben da für die übrigen Rubriken der dramatischen

Paßkarte: „Charakter“, „Persönlichkeit“, „Besondere Merkmale“ unausgefüllt. Was sie reden, das glauben sie nicht, was sie „fühlen“, das affektieren sie, und nachdem sie sich so glücklich in einen Konflikt hineingetäuscht, beruht die Lösung darauf, daß sie sich gegenseitig und obendrein das Publikum angelogen haben und daß der ganze Konflikt eben nur ein — Scheinkonflikt war.

Die Heldin des Stückes, Gräfin Esther von Thern, ist eine jener gefährlichen Frauen, welche eine starke Empfänglichkeit und ein noch stärkeres Gedächtnis der Liebe besitzen. Zwar erhielt sie wegen ihrer Sprödigkeit und ihrer Jagdliebhaberei von ihrem jugendlichen Verehrer den Beinamen einer „Diana“; aber, soweit wir sie kennen lernen, ist sie nur auf der Jagd — nach Männern begriffen, und dieser Umstand läßt auch das andere Diana-Merkmal: die Sprödigkeit in einem sehr problematischen Lichte erscheinen. Vor Jahren, als ihr Gemahl noch lebte, nahm sie den verwundet aus dem Kriege heimkehrenden Kurt von Dahlen in ihrem Hause auf und pflegte ihn mit so großer Opferwilligkeit und Hingabe, daß sie darüber bald den alternden Grafen von Thern aus den Augen verloren hätte. Der junge Krieger verfolgte indes seinen Sieg nicht bis zu den äußersten Konsequenzen: „Die Ehe wurde nur durch intime Freundschaft gelockert, nicht durch Liebe gebrochen,“ und nachdem Kurt heimgekehrt war, verblaßte allmählich die Erinnerung an die liebevolle Samaritanerin, deren Nähe einen bestrickenden Eindruck hervorgerufen hatte, und ihr Bild lebt in ihm nur als der künstlerische Vorwurf für eine Diana-Statue fort, durch deren Ausführung er den Grund zu seiner Berühmtheit als Bildhauer legte. Während er an der einen meißelt, liebt er eine andere, die ihm von Kindheit an befreundete Pflegetochter seines Onkels, des Malers Leopold, eines zänkisch-gutmütigen Sonderlings. Else von Teschnitz — so heißt das Mädchen seiner Wahl — erwidert diese Neigung aufs innigste, und es wäre nach alledem mehr Anlaß zu einer Hochzeit, als zu einem fünfaktigen Schauspiel vorhanden, wenn nicht die Ge-

stalt der seither verwitweten Gräfin von Thern drohend am Horizont auftauchen würde. Von den Erfolgen der marmornen Diana benachrichtigt, glaubt sie als lebendiges Original ihres Sieges um so sicherer zu sein, und kündigt in einem koketten Briefe an Kurt ihre Ankunft an. Kurt, der dadurch in peinliche Verlegenheit gerät, vertraut sich seinem Vater, dem Freiherrn Herbert von Dahlen an, und dieser, ein „Witwer in den besten Jahren", der, jugendlich in seinen Neigungen, wie ein treuer Kamerad mit seinem Sohne lebt, erbietet sich, die verworrene Angelegenheit ins Reine zu bringen. Er tritt der gefährlichen Frau in den Weg, so oft sie sich seinem Sohne zu nähern versucht, verliebt sich bei dieser Gelegenheit selbst in die reizende Witwe, und die keusche „Diana" macht ihm unter Assistenz der keuschen Luna, deren günstige Beleuchtung bei einer Lindauschen Liebesscene nicht fehlen darf, fast so viel Konzessionen, wie ehemals dem pflegebedürftigen Sohne. Die treffliche Gräfin fühlt sich indes dadurch nicht verhindert, sich gegenüber ihrer Jugendfreundin Else der ehemaligen intimen Beziehungen zu Kurt zu berühmen, und Else, untröstlich über die Treulosigkeit von anno dazumal, sendet ihrem Bräutigam den Verlobungsring zurück. Zum Überfluß wird der unglückliche Kurt durch das Vorhaben seines Vaters, die Gräfin zu heiraten, überrascht und nachdem er, entsetzt über die Aussicht, die ehemalige (wenn auch platonische) Geliebte als Mutter zu begrüßen, sich darüber mit seinem Vater gründlich entzweit hat, erscheint schließlich, als wäre der Qualen noch nicht genug, die Gräfin bei Kurt, um ihm wegen seiner Treulosigkeit eine Scene zu machen und feierlich zu geloben, daß sie aus Rache — bloß, um den jungen Freiherrn zu ärgern — den alten heiraten werde. Dabei giebt es einen großen Lärm, und wer es nicht fühlt, wie unzureichend und geschraubt die Motive all' dieser Effekte sind und wie die guten Leute einander im Grunde nur dupieren, dem kann es leicht widerfahren, daß er durch die theatralischen Redensarten in eine ganz und gar unnütze Aufregung versetzt wird. Zum Glück verrät die spekulative Gräfin

bald darauf in einem gefühlvollen Monologe, daß es ihr wesentlich um eine gute Versorgung zu thun ist, und bei dieser praktischen Gefühlsrichtung kann es nicht Wunder nehmen, daß die jagdgewandte Diana trotz aller Familienthränen, in deren langweiligem Flusse sich der vierte Akt fortbewegt, sich das Wild, auf das sie einmal angelegt hat, nicht entkommen lassen will. Da es indes der stolzen Gräfin nur um irgend eine Jagdbeute — gleichviel welcher Art — zu thun ist, so führt der Narr des Stückes, der Rentier Friedrich Wilhelm Kuck, der die Berühmtheiten aller Zeiten von Moses bis auf Meyerbeer mit dem Titel: „Mein Freund" beehrt, ohne viele Mühe die Lösung aller Wirren herbei. Er verliebt sich in die Gräfin, schlägt sich für sie, macht ihr einen Heiratsantrag und wird dankend acceptiert. Der Bräutigam versöhnt sich mit der Braut, der Vater mit dem Sohne und „Diana" ist doch nicht umsonst in die Hauptstadt gekommen.

Da hätten wir denn die saubere Jagdgeschichte im wesentlichen erzählt, und der von der Aufführung glücklich verschont gebliebene Leser fragt erstaunt: „Und das soll ein Schauspiel sein?" Nicht eine von all' diesen Gestalten meint es ernst mit ihren Empfindungen und Neigungen, und wir sollen uns für ihre erlogenen Konflikte interessieren? Sie erhitzen sich aus unzulänglichen Motiven, beschwichtigen sich, nachdem ihre Lungen vergeblich angestrengt, und an solche unmotivierte Wallungen des Blutes sollen wir unsere Teilnahme verschwenden? Obendrein sind die Charaktere (so weit von solchen die Rede sein kann) durchaus nicht danach angethan, daß man verzeihen könnte, von ihnen gefoppt worden zu sein. Die Koketterie der Heldin bewegt sich vollständig im Stile des gedruckten „Heiratsantrags", der ohne Rücksicht auf jung oder alt, edel oder gemein — ein anständiges Unterkommen beansprucht, und ist uns diese Zudringlichkeit lästig, so wirkt der Wettstreit der „edlen" Männer um diese „Diana", von der sich Bruder Apollo mit Grauen abwendet, geradezu widerwärtig. Es geht ein eisiger Zug sozialer

Frivolität durch dieses Berliner Gesellschaftsstück und außerdem — was noch schlimmer ist — ein Zug künstlerischer Leichtfertigkeit, den sich die vielverketzerten Franzosen niemals zu schulden kommen lassen. Die modernen Dramatiker jenseits des Rheins, deren Früchte man überreif schilt, während sie doch manchem deutschen Nachahmer nur zu sauer sind, gehen — was man auch über die Wahl ihrer Stoffe denken möge — wenigstens ihren ernst gemeinten Problemen herzhaft zu Leibe, und niemals steigern sie die Frivoliät so sehr, sich selbst zwischen den Zeilen ihrer Produkte zu verlachen. Von Feuillet bis zu Meilhac und Halevy herab weiß ich keinen, der seine eigene Erfindung so geringschätzig behandeln würde, wie der kritisch gereifte Paul Lindau seine „Diana". Zwei leidlich gelungene Nebenfiguren wollen freilich Gnade für die artistisch krüppelhaften Hauptgestalten erwirken. Kuck, der gutmütige, geschwätzige Narr, und Maler Leopold, der, mit einem schlicht einfältigen Bürgerkinde, seinem ehemaligen „Modell", verheiratet, kinderlos und mit seiner Familie entzweit, sich in eine schneidige Verdrießlichkeit hineingelebt hat und im entscheidenden Momente dennoch mehr Herzensbildung bewährt, als die ganze übrige freiherrliche Sippschaft, sind Gestalten die sich zur Not sehen lassen können. Aber abgesehen davon, daß weder der unschädliche Geck noch der rauhe Biedermann Anspruch auf besondere Originalität erheben können — genügen einige gelungene Arabesken denn wirklich, um die Hinfälligkeit eines ganzen Baues zu verdecken? Dieser Hang, durch das Episodische zu blenden, tritt geradezu besorgniserregend in den meisten unserer Novitäten zu Tage. Allmählich legt sich auch dafür die Schablone zurecht — eine Sonderlingsfigur, mit einem stereotypen Sprüchlein auf den Lippen, ist so schwer nicht geschnitzt, und das, was einige Pedanten für den Kern des Schauspiels halten, wird — als „abgedroschen" — mit ein paar halbverständlichen Siglen der Lustspielstenographie abgethan. Fragt dann das Publikum nach Charakteren, so ist gewöhnlich nur der Kammerdiener zu Hause. Wenn Lessing an seiner „Minna

von Barnhelm“ nichts lobenswert gefunden hätte, als den „Riccaud“, die bedeutsamste Episode, die wir im deutschen Drama besitzen, er hätte sein Manuskript sicherlich unbarmherzig zerrissen! Aber freilich — Lessing und Lindau, Apoll und Marsyas — welch’ eine halsbrecherische Parallele! wird man mir einwenden. Nun, wenn diese Vergleichung einen ironischen Beigeschmack hat, so liegt die Ironie weit mehr in unseren Verhältnissen, als in meiner Absicht. Gilt Lindau nicht in der That als der kritische Haupthahn einer wohlorganisierten litterarischen Gilde, gebärdet er sich nicht wie der Vater der Musen, berufen, die großen und kleinen Marsyasse in Deutschland zu schinden? Und musiziert doch so schlecht wie einer der kleinsten Flötisten, in unreinen Melodien und zum Überfluß in unreinen Tönen. Erstaunlich ist’s, wie vornehm leichtfertig ein so gewandter Publizist den Schauspieldialog behandelt, als rechnete er darauf, daß das Publikum im Theater noch flüchtiger hört, als es Zeitungen liest. So vertraut es z. B. die hochgebildete Frau Gräfin dem Papiere an, daß sie die „intellektuelle Urheberin“ der Kurtischen „Diana“ sei. Mit Verlaub, Frau Gräfin — „Original“ wollten Sie wohl sagen; denn die intellektuelle Urheberschaft bezieht sich auf eine Verstandesthätigkeit und hat mit der Urbildlichkeit nichts zu schaffen. Ein andermal läßt sich die gute Dame vernehmen, daß sie nur „aus kalter Überlegung des Pflichtgefühls“ ihrem Gatten treu geblieben sei. Das mag sehr löblich gewesen sein, aber, um verstanden zu werden, müßte sich die pflichtgetreue Dame etwas präziser ausdrücken. „Aus kalter Überlegung der Pflicht“ oder „aus Pflichtgefühl“ — das wäre wohl möglich; aber „aus kalter Überlegung des Pflichtgefühls“ — das ist, je nachdem man den Genitiv subjektiv oder objektiv auffaßt, ein gröberer oder feinerer Widersinn. In dieser Blütenlese könnte der Referent nach Belieben fortfahren und überdies eine anmutige Auswahl aus den schiefen Paradoxen und den anspruchsvollen Trivialitäten des Stückes darbieten; aber — es sei genug genergelt, und es wäre wohl längst genug gewesen, stünde man

nicht einem Manne gegenüber, dem in Deutschland nur zu viel kritische Gefälligkeiten erwiesen werden, und der — als Dramatiker anerkannt — mehr Geschmacksverirrung verbreiten könnte, als er als Kritiker je gut zu machen imstande wäre. Wer weiß, ob nicht der Autor selbst, wenn er mitten im Taumel seiner kritischen Wutanfälle einmal diese „Diana“ zu Gesicht bekäme, vor der Poesielosigkeit, Armseligkeit und Leichtfertigkeit dieses Opus zurückschrecken und gegen alle dramatischen Regeln des Horaz sein eigen Kind coram publico ermorden würde — — — zum mindesten würde er es in solcher Stimmung begreiflich finden, daß sich der kritische Unwille über dieses hohle Machwerk eines trotz alledem geistvollen Mannes in dem frommen Wunsche entlädt: Ein Paul Lindau über dieses Stück von Paul Lindau!

Ein Erfolg. Lustspiel in 4 Aufzügen.

Fritz Marlow ist ein junger reichbegabter, hoffnungsvoller Schriftsteller. Er selbst giebt uns das unzweideutig zu verstehen, und alle Personen seiner Umgebung huldigen willig oder unwillig derselben Meinung. Zum Überfluß werden wir sogar zu Ohrenzeugen seiner großen Einwirkung auf die Menge gemacht. Zuerst tönt das Zischen, dann der stürmische Applaus des Theaterpublikums an unsere Ohren — also der junge Autor erlebt gerade so viel Verkennung und Anerkennung, als das Genie nötig hat, um sich geltend zu machen, etwa wie gewisse Weine erst kalt und dann warm gestellt sein wollen, um genießbar zu werden. Alle Welt predigt uns somit den Dichterberuf unseres Helden mit vernehmlichster Stimme. Nur schade, daß unser Herz, dieser unbestechliche, zähe Richter, unsere eigensinnige Empfindung, die sich nicht überreden, sondern nur überzeugen läßt, uns so wenig davon zu sagen weiß. Wir lernen den jungen Dichter im Hause des Litteraten Dr. Klaus im Kreise einer litterarisch tonangebenden Gesellschaft kennen, vor der er soeben die Vorlesung seines dramatischen Erstlingswerkes: „Der Erfolg“ beendigt hat. Es ist gar lustig anzuhören, wie sich diese Herren

Zunftlitteraten, mitten unter ihnen Marlow selbst, über das neue dramatische Werk unterhalten — ganz in dem Stile gewiegter Börsianer, welche die Kursbewegung des nächsten Tages vorauszuberechnen versuchen. Echte und rechte Auguren besitzen sie allesamt nicht einen Funken poetischer Religion, und alle ihre Gedanken sind davon erfüllt, ob die Ceremonie nur nicht ihren Eindruck auf die Menge verfehlen wird. Ob die Hände im richtigen Momente zusammenschlagen werden, das ist die große Frage, welche die geistige Elite beschäftigt; um den Schlag der Herzen kümmert sich keiner dieser hochweisen Litteraten, auch der Dichter, der gefeierte Marlow nicht. Aber wie? Sollte es nicht nur natürlich sein, daß der dramatische Dichter mit fieberhafter Spannung die Wirkung seines Werkes erwartet, daß er auf die äußeren Zeichen dieser Wirkung ein hohes Gewicht legt? Gewiß; nur daß sein ganzes Streben auf der Oberfläche einer Premiere haften bleibt, daß all' sein Sinnen sich auf den raschen, augenblicklichen Erfolg konzentriert, daß ihm und seiner ganzen litterarischen Sippe der innere Wert des Dramas, der Eindruck auf die Gemüter, die vertiefte und bleibende Wirkung so viel wie gar nichts bedeutet, das mutet uns etwas bedenklich an, um diese dürre Spekulation nicht geradezu widerlich zu nennen. Aber so sind sie einmal, diese Marlows, diese Poetenideale eines Lindau — in der Poesie und in der Liebe kommt es ihnen nur auf ein paar rasche Erfolge nach einem sichern erprobten Rezepte an. Die Poesie ist die Kuh, die mit Butter versorgt, und was die Frauen anbelangt, so vertritt diese poetische Butter die Rolle des Specks, mit dem man Mäuse fängt. Eva, eine Cousine des Dr. Klaus, die Tochter der poetisch konfusen, alle Dichter falsch zitierenden Frau von Drosten, ist eine stille Verehrerin des Marlowschen Talentes. Sie war die einzige Käuferin seiner gesammelten Gedichte, die unter dem ominösen Namen: „Verfinsterungen" erschienen und aus der Verfinsterung auch niemals recht ans Licht gekommen sind. Marlow ist natürlich nicht unempfindlich für diese Schmeichelei in barer Münze, und da das

empfängliche Gemüt einem jungen, hübschen und reichen Mädchen angehören soll, beschließt er die Vorteile, die der Dichter bei der Unbekannten erzielt hat, für den Mann nutzbar zu machen. Schlau, wie er ist, besitzt er ein ausgezeichnetes Rezept, um Mädchen unter 18 Jahren für sich zu gewinnen. Nr. 1: Man nähert sich dem Opfer des Attentates mit den bedeutsam gelispelten Worten: „Sie sind ein ganz eigentümliches kleines Mädchen.“ Wie so? fragt die errötende kleine Schöne. „Sie vereinigen zwei ganz verschiedene Naturen in sich“ lautet die in allen Fällen passende und leicht zu detaillierende Antwort. Das Interesse ist erweckt und Nr. 2: die Rosenknospe, das Zeichen der erwachenden Neigung, kommt an die Reihe. Man bietet die duftende Gabe an, sie wird angenommen, man springt von der Rose auf Poesie, von Poesie auf den „deutschen Dichterwald“, von diesem wieder auf den „deutschen Waldesdichter“ und so ist man glücklich bei Nr. 3 angelangt, bei Eichendorff, bei einem wenig gekannten, stimmungsvollen Abendliede dieses Poeten, das, mit vibrierender Stimme gefühlvoll vorgetragen, bisher noch jedes Mädchenherz überwunden hat. Leider ist der kluge Marlow nicht klug genug, dieses Rezept auch bei sich zu behalten, und der schurkische Baron Fabro, sein Rivale in der Bewerbung um die reiche Eva, in dessen Gegenwart Marlow sein köstliches Geheimnis ausplaudert, beeilt sich die Wirkung der bewährten List durch Verrat zu vereiteln und obendrein die Geständnisse Marlows noch durch einige Verleumdungen zu würzen. Eva ist natürlich empört über die kalt berechnende Frivolität, über die poetische Heuchelei, über die Geringschätzung, mit der sie wie ein Dutzendmädchen behandelt werden soll. Klug und energisch waffnet sie sich gegen den Angriff, steckt einen Band Eichendorff'scher Gedichte in die Tasche, läßt mit wachsender Entrüstung Nr. 1 und Nr. 2 des Rezeptes über sich ergehen, um dem schon siegesgewissen Marlow im entscheidenden Momente mit Nr. 3, mit dem empfindsamen Abendliede zuvorzukommen und den schlauen Spekulanten so derb wie möglich abzuspeisen. In ihrer Über-

eilung thut sie indes einen Schritt, dessen eine edlere Mädchennatur selbst im Zorne nicht fähig ist. Allzuwillig hat sie der Verleumdung ihr Ohr geliehen und schleudert dem Freier den unbegründeten Vorwurf ins Gesicht, daß er sich nur um ihrer Mitgift willen ihrem Herzen zu nähern versuchte. Solch ein Wort, sollte man meinen, ist danach geartet, zwei feiner empfindende Menschen für immer von einander zu trennen; aber die Poeten und die Mädchen, wie sie Lindau als das Muster adeliger Gesinnung hinstellt, sind in diesem Punkte gar so heikel und empfindlich nicht. Sie wissen ganz erstaunlich genau mit ihrem Vorteil zu rechnen, und verstehen daher auch, zu verzeihen, wenn man ihnen niedrigen Eigennutz imputiert oder wenn sie denselben bei anderen entdecken. So ist denn die gegenseitige Verachtung, mit der der zweite Akt abschließt, gar kein Hindernis, die gegenseitige Liebe im dritten Akte zu fördern. Wir werden in die belebte Scenerie des Theaterfoyers versetzt, während die erste Aufführung des Marlowschen Lustspieles stattfindet. Mit photographischer Treue wird uns das Leben und Treiben vorgeführt, das sich im Zwischenakte einer Premiere entwickelt. Der zweite Akt ist ausgezischt, der erfahrene Logenschließer schüttelt bedenklich sein graues Haupt, und von allen Seiten drängt das Publikum in das Foyer, um hämische oder mitleidsvolle Bemerkungen über die Novität auszutauschen. Die Faktoren, welche den äußeren Erfolg am ersten Aufführungsabend einer Novität beherrschen, treten uns da mit frappierender Wahrheit entgegen. Der eine hat gezischt, weil das Billet so teuer war und die Aktien gefallen sind, der andere, weil er als Abonnent sich vor den zahlreichen Reprisen des neuen Stückes fürchtet, der dritte, weil es überhaupt Grundsatz für ihn ist, zu zischen, der vierte, weil er dem Baron Fabro eine Gefälligkeit erweisen will u. s. w. u. s. w. Der Redakteur und Leitartikelschreiber Schallmeyer, der das Lustspielschreiben überhaupt für eine sehr untergeordnete und überflüssige Thätigkeit hält und alles, was seit Plautus, Terenz und den Fragmenten des Menander versucht wurde, für eitel Schund erklärt, schimpft

aus Leibeskräften, und der Theaternotizler Schandauer läuft von einer Gruppe zur andern, um irgend ein boshaftes Schlagwort für seinen Bericht zu erhaschen. Die schlecht verhehlte Schadenfreude der Freunde ist durch Dr. Klaus vertreten, der das Stück in anscheinend mitleidsvollen Worten verurteilt, und nur einige wenige haben den Mut, trotz des Mißerfolgs zu gestehen, daß ihnen das Stück gefallen habe. Auch Eva befindet sich mit ihrer Mutter im Theater und ist so erregt, daß sie sich nicht wieder in die Loge hineinwagt und allein im Foyer zurückbleibt. Dort findet sie der Autor der unglücklichen Novität, der, im Innersten gebrochen, mut- und hoffnungslos die hitzigen Schimpfreden des Regisseurs Fallbein ertragen muß, desselben gewiegten Bühnenkenners, der gestern noch im Entzücken über die herrliche Novität geschwelgt hat. Marlow ist im Begriff, die freie Bahn zu benützen und sich aus dem Staube zu machen — da tritt ihm Eva, die vermeintliche Feindin, mit sanften, tröstenden Worten in den Weg. Aller Zorn über die erfahrene Beleidigung und selbst die mädchenhafte Scheu ist vor der Teilnahme für das Unglück des geliebten Mannes geschwunden. Ihr hat das Stück gefallen, sie zweifelt gar nicht an seinem Dichterberuf, sie bittet ihn mit echt weiblicher Zärtlichkeit, seinen Mantel abzulegen, damit er sich beim Hinaustreten ins Freie keiner Erkühlung aussetze, sie hat, da ihre Zärtlichkeit dem Dichter wie dem Menschen gilt, sogar einen Lorbeerkranz in Bereitschaft, den sie dem Dichter nach der Vorstellung senden wollte und der dem Unglücklichen rechtzeitig in die Hände fällt, um ihm wie das Symbol einer freundlicheren Zukunft zu erscheinen, noch mehr: um das Entzücken des geliebten Mannes über den Schmerz des verkannten Dichters den Sieg davontragen zu lassen. Es ist ein Scene voll Wahrheit, Einfalt und Gemüt, und wäre das Ganze in diesem Geiste gehalten: Lindau hätte mehr als ein leidlich wirksames Bühnenstück, er hätte eine Dichtung geschrieben. Während sich Marlow in den Armen der Liebe tröstet, ist der Trost selbst zu seinem höchsten Erstaunen ein überflüssiger

geworden. Der dritte Akt seines Stückes erweckt stürmischen Applaus, die Zischer werden durch den Beifall niedergedonnert, und der Autor, der kurz vorher noch alles verloren gab, wird von dem nun wieder dienstfertigen Regisseur auf die Bühne geschleppt, um — geschmacklos genug — in höchst eigener Person den Dank des Publikums einzuheimsen. Mit dem dritten Akte freilich sind nicht bloß Marlows, sondern auch Lindaus Kräfte erschöpft, und der vierte ist einer ziemlich überflüssigen Nebenintrigue gewidmet, mit der Baron Fabro rechtzeitig verunglückt, um dem Helden des Stückes nicht wieder lästig zu werden. Die Liebenden werden nach den notwendigen Präliminarien vereinigt, und Marlow hat mit seinen Rezepten im Leben und auf der Bühne den Sieg davongetragen.

Man sagt, Paul Lindau habe in dem Journalisten und Lustspieldichter Marlow sich selbst zu zeichnen versucht. Es ist möglich, ja nach all' den Seitenhieben auf Kritik und Publikum wahrscheinlich, daß dies der Fall ist. Sicher aber ist, daß er einen Poeten nicht gezeichnet hat. Der gute Marlow mag sich mit allem Stolze umgürten, den er aus der Bewunderung von Backfischen, Blaustrümpfen und zweifelhaften Litteraten schöpft: er ist und bleibt mit seinem vertrockneten Gemüte, mit seiner krampfhaften niedrigen Eitelkeit, mit seiner rohen Spekulation auf Täuschung und flüchtigen Effekt ein recht armseliger und niedriger Geselle, der sich wohl erst in den letzten zwei Jahren auf die Schriftstellerei verlegt hat, seit es der „Krach" nicht mehr zweckdienlich erscheinen läßt, auf die Börse zu gehen und dort das Glück eines spekulativen Witzes zu versuchen. Noch ist unsere Litteratur an diese Marlows und Konsorten nicht ausgeliefert, und wenn sie uns auch immerhin eine litterarische Clique dieser oder jener Residenz vergegenwärtigen mögen, so dürfen wir uns wohl mit einigem Rechte dagegen verwahren, in ihrem durchaus nichtigen und frivolen Treiben ein Bild des deutschen litterarischen Lebens zu erblicken. Dieser unproduktive, kritisch verbissene Klaus, der sein Lustspiel zehn Jahre „ausreifen" läßt und eine merk-

würdige Produktivität in Strichen mit dem Rotstift entwickelt, diese Gertrud, die ihrem „bedeutenden“ Manne jedes Wort von den Lippen nimmt, diese Schallmeyer, Schandauer und wie all die Pseudolitteraten heißen mögen, sind sicher nicht ohne satirischen Scharfblick erfaßt und reichlich mit episodischem Witze ausgestattet; aber weder als Typen, noch als Individuen können sie das Lob der Wahrheit, der richtigen Charakterzeichnung für sich in Anspruch nehmen. Als Typen nicht, weil das ganze litterarische Leben uns hier ausschließlich seine niedrigste gewerbliche und spekulative Seite entgegenkehrt, als Individuen nicht, weil all diese Eigentümlichkeiten und Lächerlichkeiten wohl vereinzelt vorkommen mögen, aber sich wohl nirgends im Leben auf einem engeren Gebiete — es wäre denn in einer maison de santé — derartig, wie auf einer Musterkarte, zusammendrängen, sich so akut nnd so epidemisch offenbaren. Die meisten Menschen führen wohl — um ein geistvolles Wort von Gottschall zu variieren — ihre Lächerlichkeiten wie ihre Sacktücher mit sich herum, aber weder die Sacktücher noch die komischen Schwächen pflegen sämtlichen Personen hinten herauszuhängen. In dem Lindauschen Stücke ist dies leider gegen alle Natur und Wahrheit der Fall. Jede Person bringt mit ängstlicher Pünktlichkeit ihren komischen Refrain vor, als ob sie dafür bezahlt wäre, sich lächerlich zu machen: es ist die „höchste Fruktifizierung“ des episodischen Spaßes, aber wie bei jeder Fruktifizierung dieser Art kann es ohne ein klein wenig Trug und Fälschung dabei nicht abgehen. Doch auch im Sinne der roheren Bühnentechnik scheint sich der Autor diesmal mit all seiner klugen, zuweilen sogar überraschenden Geschicklichkeit auf einem Irrwege zu befinden. Er schlägt die Teilnahme an dem zünftigen litterarischen Treiben, das Interesse für den journalistischen Jargon entschieden zu hoch an. Jede Residenz mag eine Clique von Theater- und Litteratur-Fexen beherbergen, welche sich durch derartige kokette Selbstbespiegelung der Lokalberühmtheiten gekitzelt fühlen. Der gesunde Sinn des großen Publikums fühlt sich abgestoßen, wenn

man die Leinwandseiten der Kulissen herauskehrt und die Öffentlichkeit unaufhörlich mit den Privatspäßen der Garderobe und des Redaktionsbureaus belästigt. Bedenklich, ein trauriges Zeichen der Entkräftung ist's obendrein immer, wenn die Litteratur von ihrem eigenen Marke zehrt, anstatt sich mit dem frischen Leben zu vermählen. Dieses „über“ und „über“, das sich an Stelle des „etwas“ in die Litteratur schleicht, ist ein beschämendes Symptom epigonenhafter Schwäche. Das Stoffliche und Ursprüngliche verflüchtigt sich bei dieser fortgesetzten Filtrierung fast vollständig, und das ganze litterarische Schaffen bewegt sich in einem circulus vitiosus. Es mochte noch hingehen, wenn man unsere Dichterheroen auf die Bühne brachte, obgleich auch hier schon die Spiegelung des Spiegels den frischen Ausdruck und die Farbe des dramatischen Lebens abschwächen mußte. Nun beginnt jeder Journalist, jeder dramatische Anfänger sich selbst abzukonterfeien, und die kleinlichste persönliche Eitelkeit steckt nicht nur hinter dem Dichterwerke, sondern drängt sich, als wäre sie Inhalts genug, in dem Dichtwerke selbst dem Publikum auf. Die Schlange, die sich in den Schwanz beißt, ist ein Zeichen der Ewigkeit, weil sie kein Ende hat; aber die Litteratur, die sich in den Schwanz beißt, ist ein Zeichen der Nichtigkeit, weil sie keinen Anfang, keinen Berührungspunkte mit dem frischen pulsierenden Leben des Volkes hat.

Tante Therese. Schauspiel in vier Aufzügen.

Es kommt wohl in der Regel vor, daß ein Mitglied einer heiteren Tafelrunde sich vor allen andern durch rücksichtslosen Spott, durch schneidige Selbstironie und durch schlagfertigen Witz hervorthut. Der Glückliche ist dann auch der beliebteste von allen, seine Vorzüge sind ganz unschätzbar für den intimen Kreis, sein Erscheinen wird jedesmal mit gespannter Erwartung, wenn nicht gar mit Jubel begrüßt. Eines Tages bemerkt indes der amusante Mann par excellence nicht ohne Verdruß, daß er sich durch

sein Schalksnarrentum ein wenig preisgegeben, daß er dadurch an Selbstachtung nicht viel gewonnen, in der Achtung der anderen nicht wenig verloren hat. Er möchte gerne für weise, nicht nur für witzig gelten, durch Gedanken, nicht nur durch Einfälle glänzen, er möchte sich als ein Mann bewähren, der sich nicht nur auf leichten Spott, sondern auch auf vertiefte Empfindung versteht. Er versucht's denn auch, einen andern Ton anzuschlagen, einen gesetzten, würdigen, womöglich empfindungsvollen Ton und — es ist zehn gegen eins zu wetten: der erste Versuch wird jämmerlich mißlingen. Der Spaßmacher wird entweder in seine alte Manier zurückfallen, oder er wird hohl, übertrieben, affektiert erscheinen. Das ungefähr ist der Fall Paul Lindaus. Lindau hat uns lange genug durch feuilletonistischen Witz, durch lustige Episoden und eitle Selbstbespiegelung amusiert; es war an der Zeit, einmal als Dramatiker die Wege der ernsten Entwicklung, der einfachen Komposition und der soliden Charakteristik zu wandeln. Aber Lindau war eben ein Meister in alledem, was die Meister des Dramas seit jeher verschmähten, und er ist ein bescheidener, kleiner Anfänger in dem, was die Meisterschaft des Dramatikers ausmacht. Ja, griffe der perfekte Witzbold Lindau nicht dem dramatischen Anfänger gleichen Namens zuweilen kräftig unter die Arme, es wäre der ersten Frucht der guten Vorsätze wahrscheinlich noch weit schlimmer ergangen, als es ihr thatsächlich erging.

Das Schauspiel „Tante Therese" ist geradezu typisch für jene weit verbreitete Halboriginalität, der die bloß witzigen Köpfe verfallen. Der Blick für das Neue oder vielmehr der tiefe, durchdringende, geniale Blick, dem auch das Alte in neuer, weil schärferer Beleuchtung erscheint, ist nicht vorhanden; aber Geschmack und Erfahrung verbieten, das Hergebrachte so ohne weiteres zu acceptieren. Da wird denn eine Variation versucht, ein Motiv verschoben, eine Voraussetzung beseitigt, ein wesentliches Merkmal verändert. Und was ist die Folge davon? Wir haben kein neues Exempel vor uns; aber die alte Rechnung, an der

einige Ziffern beliebig geändert wurden, will naturlich nicht mehr stimmen. Das Banale — so sehr es uns auch anwidern mag — hat immer einen gewissen Zug von wirklicher oder scheinbarer Folgerichtigkeit für sich; sonst wäre es wohl auch schwerlich zum Banalen geworden. Die Halboriginalität, die nicht aus ganzem Holze schneidet, sondern an dem gegebenen Typus herumschnitzelt, enträt dieser Folgerichtigkeit; sie ist eine verpfuschte Banalität.

Wir alle kennen die resignierte, edle, liebenswerte „alte Jungfer" aus dem Gedichte, aus dem Roman, aus dem Theaterstück, vielleicht auch aus dem Leben. Die egoistischen Weltkinder gehen kalt an ihr vorbei; aber poetisch gestimmte Naturen versenken sich gerne in das Empfindungsleben der stillen, milden Dulderin. Ein schöner Traum, eine unbefriedigte Sehnsucht verklärt ihre welken Züge, leuchtet aus ihrem jung gebliebenen Auge. Ehemals unglücklich bewegt, ist ihre Seele allmählich ins Gleichgewicht gekommen, in das Gleichgewicht einer sanften Melancholie. Sie flieht geräuschvolle Kreise, vermeidet die Begegnung mit Fremden und gilt für menschenscheu; aber im stillen liebt sie es, Gutes zu wirken, ihre traurigen Erfahrungen für andere zu verwerten, und liebebedürftig schließt sie sich an ein jüngeres, hoffnungsvolleres Herz an, in dessen Glück sie den Traum der eigenen Jugend erfüllt sieht. All dies nimmt auch die Lindausche „Tante Therese" für sich in Anspruch. All dies — und obendrein — das Gegenteil. Der Autor und seine Heldin möchten eben gar zu gern an zwei Tafeln schwelgen. Jungfer Therese ist für ein Mädchen ziemlich alt, aber nicht zu alt, um noch Eroberungen zu machen; sie zählt dreißig Jahre und ist, wie fast sämtliche Personen des Stückes uns versichern, eine prächtig entwickelte Schönheit. Sie ist weltverlassen; aber nichtsdestoweniger steht ihr in der Person des Dr. Bredow, der sympathischesten Gestalt des Schauspiels, ein wackerer, heiratslustiger Bewerber zur Seite. Sie ist „resigniert"; aber das hindert sie nicht, an der Verwirklichung ihrer stillen Pläne mit Zähigkeit zu

arbeiten, und sie verzichtet — edelmütig, nachdem es offenbar geworden, daß ihr Herzenswunsch definitiv nicht zu erreichen ist. Sie ist endlich misanthropisch, zuckt vor jeder Berührung mit der Außenwelt zusammen und vergräbt sich, obgleich ihr die Mittel des Wohlstandes nicht fehlen, in ihrem schlichten, einsamen Daheim. Was mag der armen Person nur widerfahren sein? Trägt sie noch aus den ersten Mädchenjahren eine unglückliche Liebe im Herzen, hat eine bittere Täuschung ihren Glauben an die Menschen vernichtet, drückt eine geheime Schuld auf ihre Seele? Nichts von all dem abgebrauchten Zeug. Theresens Zurückgezogenheit hat ein viel „originelleres“ Motiv. Ihr Bruder, der Witwer Rudolf von Estberg, hatte sich vor einigen Jahren in den Kopf gesetzt, ein hübsches, kokettes Mädchen, Namens Gabriele zu heiraten. Darob war unsere gute, sittenstrenge Therese in altjüngferlichen Zorn geraten, ließ das gefallsüchtige (aber, wohlgemerkt, nicht gefallene) Geschöpfchen zu sich aufs Zimmer kommen, nahm ein hochnotpeinliches Verhör auf, entlockte der Armen ein ganzes Sündenregister und zwang sie schließlich, auf den kostbaren Bruder Rudolf Verzicht zu leisten. Der Autor mutet uns zu, das für tugendhaft, großartig zu halten, ja für heroisch, weil Therese sich darüber mit ihren Verwandten entzweite und ihr trautes Daheim bei dem Bruder und dessen reizender Tochter Helene verlor. Ein gesundes Gefühl findet indes Theresens Handlungsweise vordringlich, abgeschmackt, muhmenhaft. Was für ein Recht hatte sie, sich in die Liebesaffaire des zwölf Jahre älteren Bruders zu mischen, mit welchem Fug stört sie seinen Versuch, eine junge Kokette durch wahre Liebe, durch häusliche Erziehung zu veredeln? Wie sehr es der interventionslustigen Therese an Weisheit und weiblichem Takte fehlte, das beweisen auch die Folgen ihrer Einmischung zur Genüge. Gabriele verkauft sich an einen steinreichen Mann, den Kommissionsrat Götzen, der sie in all ihren Schwächen bestärkt, den sie, eine ausbündige Närrin der Koketterie, bis knapp an die Grenze der mehr als „platonischen“ Untreue betrügt, und Rudolf von Estberg

macht der Frau Kommissionsrätin auf Tod und Leben den Hof — jedenfalls vom Standpunkte der Moral viel schlimmer, als wenn er das gefallsüchtige Mädchen geheiratet hätte. Aber abgesehen von all dem, was für einen Grund hat Heldin Therese, die als Siegerin aus dem Familienkonflikte hervorgegangen, sich in stillem Trübsinn von aller Welt zurückzuziehen? Ich frage — und diese Frage ist an weibliche Herzen und Kenner des weiblichen Herzens gerichtet — hat sich je eine Frau, und wäre es die sensitivste aller Frauen, darum zergrämt, weil ihr Bruder eine Kokette heiraten wollte? Über das Recht, sich von den Menschen zurückzuziehen, läßt sich freilich nicht gut streiten. Je nach seinem Standpunkte, wird es der eine jedem, der andere vielleicht keinem zugestehen wollen Aber zu einem ausreichenden, aus dem Empfindungsleben hervorgeholten Grunde ist uns der Dramatiker verpflichtet, wenn die Zurückgezogenheit, die Selbstverbannung aus der Gesellschaft uns interessieren, an unsere Teilnahme appellieren soll. Fehlt solch ein Grund, dann haben wir es mit einem dramatisch uninteressanten, krankhaften Zustand der Melancholie zu thun oder, was noch bedenklicher ist, mit einer Unwahrheit, mit einer durchsichtigen Verstellung. Wofür soll man sich nun bei Tante Therese entscheiden? Vielleicht klärt uns der weitere Gang der Handlung darüber auf.

Unsere Heldin lebt wie eine Nonne; aber sie gehört zu jenen barmherzigen Schwestern, welche die ihrer Obhut anvertrauten Kranken — vorausgesetzt, daß es hübsche, junge Männer sind — auch nach der Rekonvalescenz noch gerne in ihrer Nähe behalten. Solch einen Patienten hat ihr Freund Bredow in dem jungen Maler Hans Baldenius vor dritthalb Jahren ins Haus gebracht Der Kranke, dem Therese die aufopferungsvollste Pflege angedeihen ließ, ist längst genesen; aber der Gesunde wird nach wie vor von der besorgten Tante in strengster häuslicher Zucht gehalten. Natürlich ist's ein Künstler, der durch ein vielgerühmtes Werk seinen ersten glänzenden Erfolg errungen. Auf diese selbstgefällige Koketterie mit einem talentvollen Jüngling, der durch

glückliche Spekulation auf den Effekt es bis zum Verkehr mit den reichsten Bankiersfamilien gebracht, hat Lindau bisher in keinem seiner Dramen Verzicht geleistet. Dem guten Baldenius wird dieser Verkehr indes — namentlich der mit den Bankierstöchtern — arg verkümmert. Tante Therese hütet ihn, wie man ein unreifes Pensionsmädchen bewacht, und wäre sie wirklich die herkömmliche, ungefährliche „alte Mamsell“, so hätte dieses Verhältnis einen rührenden Zug, und selbst die Eifersucht der mütterlichen Gefühle könnte einen wehmütig humoristischen Eindruck hervorrufen. Aber Tante Therese ist schön, sie liebt ihren Baldenius ganz korrekt, nach gutem alten Brauch, ihre Eifersucht ist schlau und von der vulgärsten Art, die Resignation, die sie auf den Lippen führt, erscheint uns als widerwärtige Gaukelei. Muß sich doch der arme Hans, der einen Ball bei Götzens besuchen will, heimlich aus dem Staube machen — vermutlich aus lauter Furcht, er müßte sonst bei der platonischen Frau Potiphar in der kalten Winternacht seinen Mantel zurücklassen. Aber trotz aller Tanten verliebt sich unser junger Maler — zwar nicht in die kokette Frau Gabriele, wie Therese befürchtet, aber in die Nichte der letzteren, in Helene, die durch ein geistvolles Wort über sein neues Bild mit einem Schlage sein Herz gewonnen hat. Natürlich wird die Neigung erwidert; denn man weiß bereits, wie die Lindauschen Mädchen verliebten Künstlern entgegen kommen. Über die Willfährigkeit dieser Geschöpfchen muß jeder Jüngling in Entzücken geraten, den ein leichter Gewinn dafür entschädigt, daß er — eben etwas Leichtes gewinnt. Helene, die mit Baldenius auf dem Balle zusammentrifft, hatte schon vorher die Tante davon verständigt, daß sie in der Augensprache Liebesgeständnisse mit einem schmucken Anbeter ausgetauscht. Der Name muß natürlich zu Gunsten der folgenden Akte verschwiegen bleiben; aber die gute Therese, welche die Sittlichkeit mit sehr verschiedenen Maßstäben mißt, erklärt sich nichtsdestoweniger bereit, ein Rendezvous mit dem anonymen Liebhaber zu vermitteln. Auf dem Balle bei Götzens erfolgt die

Verständigung der Liebesleute, und Helene, der reine, kleine Engel, beeilt sich, eine Tanzordnung als Briefpapier, eine Nadel anstatt des Siegellacks zu benützen und der liebenswürdigen Tante mit Beifügung aller nötigen Daten die möglichste Beschleunigung des Rendezvous ans Herz zu legen. Zur Briefbotin wird — seltsam genug — die Herrin des Hauses, die kokette Gabriele ausersehen, und diese, welche den Maler Baldenius mit ihren primitiven Verführungskünsten verfolgt und von dessen Beziehungen zu Tante Therese durch ein Geschwätze Nachricht erhalten, findet nun Gelegenheit, das Haus ihrer alten Feindin zu betreten und sich zu rächen. Sie erscheint denn auch am anderen Morgen bei Tante Therese, um die sittenstrenge Richterin, welche nun selbst eine Schuldige geworden, so lange mit den heftigsten Vorwürfen zu überhäufen, bis der zur rechten Zeit eintreffende Baldenius der unbequemen Anklägerin die Thüre weist. In dieser unausstehlich peinlichen Scene hat der Autor seine eigene Komposition ad absurdum geführt. Alles zielt darauf ab, unsere Sympathieen für die arme verleumdete Märtyrerin Therese zu gewinnen, und nichtsdestoweniger entscheidet die gesunde Empfindung zu Gunsten der Anklägerin, die zur Thüre hinausgeworfen wird. Jene blasse Lady, die nach Heines Erzählung bei der Aufführung des „Kaufmanns von Venedig“ bittere Thränen über das Schicksal des unschuldigen Shylock weinte, würde über den unverdienten Triumph der Tante Therese wohl in Wutkrämpfe verfallen. Der Triumph hält indes nicht lange an; denn die Lektüre des Briefes, den Gabriele überbrachte, und die Dazwischenkunft der eifrigen Helene, welche zu nicht geringem Erstaunen ihren Hans bereits bei der Tante findet, öffnen der Unglücklichen die Augen über den definitiven Verlust des Geliebten. Nun bleibt freilich nichts übrig als höchst edelmütige Resignation. Therese befürwortet selbst bei ihrem Bruder die Verbindung der Liebesleute, Dr. Bredow befindet sich als acceptabler Notnagel in der Nähe, und mit einer allgemeinen heuchlerischen Rührung schließt die vier Akte lange Unwahrheit.

Der Thatbestand, wie er hier im wesentlichen dargestellt wurde, genügt wohl, das in seinen Grundlagen haltlose Stück zu beurteilen. Aber auch die Milderungsgründe, die auf das Urteil einwirken, sollen nicht verschwiegen werden. Der geistvolle Feuilletonist verleugnet sich nicht im Dialoge, und wenn er sich in mancher gekünstelten Pointe zu weit von der Natürlichkeit entfernt, so zeigt er sich dafür in einigen leicht hingeworfenen, treffenden Aperçus von der angenehmen Seite. Die Nebenfiguren, der harmlose Klatschbruder Krone, der freilich etwas stark an den „Soda“ in Laubes „Böse Zungen“ gemahnt, der trocken geschäftsmännische Strauß, der aus seinem dürren Egoismus — selbst wenn es sich um einen Heiratsantrag handelt — kein Hehl macht, der schwachköpfige Kommissionsrat sind in wenigen Strichen glücklich gezeichnet, und selbst an der bis zum Verletzenden gesteigerten Charakteristik der Allerweltskokette Gabriele hat das Auge des guten Beobachters und der feine Esprit einen unverkennbaren Anteil. Manche Scene giebt, für sich betrachtet, ein angenehmes Bild, und der Schluß des zweiten, im Ballsaale spielenden Aktes bietet eine wirksame humoristische Einlage nach Moserscher Manier. Hans und Helene sind eben im Begriffe, die Liebesgeständnisse auszutauschen, da ein dritter — der Kommissionsrat Götzen — störend dazwischentritt. Rasch gefaßt, versucht der Maler, die Situation in der Erzählung eines Romans festzuhalten, in einer schlagfertigen Improvisation, in der auch der ungebetene Zeuge eine komische Rolle spielt. „Muß das ein Esel sein, dieser dritte, der von all dem nichts merkt“ — meint der Herr Kommissionsrat superklug und dieses Selbstporträt giebt natürlich weidlich zu lachen, wenngleich ein derartiges Spiel mit dem Spiele, das an den Gegensatz zwischen Dichtung und Wirklichkeit gemahnt und dadurch die Illusion auflöst, immer auf der Bühne sein Bedenkliches hat. So wäre im einzelnen noch mancher Einfall bedingt oder unbedingt zu loben; aber im ganzen läßt sich nur sagen, daß Lindau einiges Material zu einem guten Stücke an ein grundschlechtes Schauspiel verschwendet hat.

Johannistrieb. Schauspiel in vier Aufzügen.

Will man den Erfolg des Schauspiels „Johannistrieb“ von Paul Lindau auf den Grund prüfen, so braucht man just nicht tief zu greifen. Nur auf der Oberfläche dieses Stückes ist eine Ergötzlichkeit zu finden. Während des Adagio dieser überlangen dramatischen Symphonie in vier Sätzen war die Ungeduld auf allen Mienen zu lesen; alle Welt atmete auf und fühlte sich von einem Alpdruck befreit, als das Scherzo an die Reihe kam. Und dennoch bemüht sich Lindau, wie er schon in „Tante Therese“ gethan hat, auch in diesem Schauspiel ein ernsthafter Mann zu sein oder zu scheinen. Ist diese Mühe keine gründliche oder eine von Grund aus vergebliche? Es wäre müßig, dieser Frage näher zu Leibe rücken zu wollen. Genug daran, daß es Lindau auch in diesem neuen Schauspiele nicht über den Ernst des Feuilletonisten hinausbringt, über den Ernst der Anspielung und der ausgeklügelten Reflexion. Das Ohr des höchst gesteigerten Wohlwollens wird keinen Pulsschlag des Herzens vernehmen. Auch das serieuse Grundmotiv des Stückes ist nur ein Witz, nicht mehr und nicht weniger als ein Witz des Zufalles. Wer ist im humoristischen Stil bewandert und kennt nicht den hübschen Effekt jener Wendung, welche zwei von einander grundverschiedene Subjekte auf dasselbe, freilich doppelsinnige Prädikat bezieht? Eine Wendung dieser Art wird in unserem Falle vom Schicksal mit feuilletonistischer Geschicklichkeit besorgt. Die beiden Subjekte — es sind, beiläufig bemerkt, traurige Subjekte — heißen Professor Eberhardt und Naturforscher Philipp Harold. Das doppelsinnige Prädikat ist die Dame Eberhardt, das Ideal der beiden Kopfhänger. Darunter möchten zwei Personen verstanden werden, von denen die eine, Marianne, schon vor neunzehn Jahren verstorben ist. Marianne war vor zweiundzwanzig Jahren mit dem jungen Harold, dem Freunde Eberhards, im stillen verlobt; im Vertrauen auf ihre Treue machte der junge Gelehrte als Botaniker eine wissenschaftliche Expedition mit, um

nach Verlauf von Jahresfrist zu seinem Glücke zurückzukehren. Die Expedition verunglückte, und Harolds Tod wurde in allen Zeitungen auf das bestimmteste verkündigt. Marianne betrauert ihn ein züchtig Jahr und sucht endlich Trost in einer Verbindung mit Professor Eberhardt, der, unbekannt mit ihrer Herzensgeschichte, um ihre Hand geworben. Ein Jahr darauf schenkt Frau Marianne Eberhardt ihrem Manne ein Töchterchen, erfährt im Wochenbette, daß die Expedition gerettet und Harold auf der Rückreise in die Heimat begriffen sei, und stirbt infolge der Aufregung, welche durch diese Nachricht in ihrem Gemüte heraufbeschworen wird. Louise, die Tochter der Unglücklichen, wächst zu ihrem Ebenbilde heran; obgleich die Gesichtszüge keine geometrische Ähnlichkeit aufweisen, hat sich die Neunzehnjährige doch im Ausdruck des Gesichtes, im geistigen und gemütlichen Wesen zu einer zweiten Marianne entfaltet. Harold, der von der Expedition zurückgekehrt, der für ihn öde gewordenen Heimat zum zweiten Male Lebewohl gesagt und seinen Schmerz in allen fünf Weltteilen spazieren geführt hat, kehrt eben recht zurück, um in dieser wieder erstandenen Marianne ausgiebigen Ersatz für sein verlorenes Glück zu finden. In dem Herzen des Vierzigers regt sich der ungestüme Jugenddrang der Liebe — der „Johannistrieb", die zweite Saftung, die unter günstigen Witterungsverhältnissen an den Bäumen im Spätsommer zu Tage tritt. Eberhardt ist natürlich bereit, dem Freunde, dem er, ohne es zu wissen, ehedem eine so tiefe Wunde geschlagen, durch die Hand der Tochter ein spätes Glück zu bereiten, Louise findet sich vortrefflich in die Rolle der Stellvertreterin, und so gelangt denn Harold glücklich zu der verjüngten Auflage seines Ideals. Der Ausgang dieser Geschichte ist gewiß recht erfreulich und behaglich; was sie indes an interessanten Entwicklungsmomenten in sich birgt, liegt als ein Abgestorbenes weit hinter der Gegenwart. Die Birchpfeiffer liebte es, zwanzig Jahre Familiengeschichte in die Zwischenakte zu verlegen. Paul Lindau benützte in dreien seiner Dramen die Zeit der Ouverture zu demselben Zwecke.

Von irgend einem alten Schlüsselbewahrer des Geheimnisses — im gegebenen Falle ist es eine Schlüsselbewahrerin, Frau von Massov, Mariannes Freundin — wird uns gelegentlich das nötige mitgeteilt, und wir sind froh, nicht zu lange dabei aufgehalten zu werden. Marianne, die einzige Person, die einen ernsten Konflikt auszukämpfen hatte, ist eben keine Person des Stückes, und ihr verjährtes Leid läßt uns total gleichgiltig. Louise, die Erbin ihrer Schönheit, ist sehr karg mit einigen Redensarten bedacht, Eberhardt und Harold sind Melancholiker von der langweiligsten Sorte. Der akute Ausbruch eines Seelenschmerzes appelliert, wenn er sich in starken Naturlauten äußert, nicht vergeblich an unsere Teilnahme. Die chronisch gewordene Verdrießlichkeit macht uns ungeduldig und unwillig. Die beiden fleißigen Gelehrten sind dramatische Nichtsthuer, und ihr Ach und Weh leidet an unerträglicher Monotonie. Man glaube ja nicht, daß ich mich jenem dramaturgischen Mißverständnisse hingebe, das vom Drama Handlung im plumpsten und gröbsten Sinne verlangt und zu Klagen veranlaßt, wenn auf der Scene nicht genug gehauen und gestochen wird. Auch Gedanken, Schlüsse und Worte können den Inhalt einer Handlung bilden. Nur freilich werden auch diese Hebel in dem Lindauschen Drama vollständig vermißt. Man könnte meinen, daß die Annäherung des gereiften Mannes an das kindliche Mädchen und die Klärung der Gefühle, die zwischen der Erinnerung und dem Leben schwanken, das psychologische Interesse für sich in Anspruch nehmen; allein unsere modernen Talente machen mit derartigen einfachen Entwicklungen, für die das Genie nach Lessings Ausspruch kaum in fünf Akten Raum zu gewinnen vermag, einen kurzen Prozeß. Just in dem Momente, in dem Harold und Louise zum ersten Male zusammentreffen, übernimmt der Vorhang die Rolle der Vorsehung und enthebt uns, indem er gefühlvoll herabfällt, jeder weiteren Teilnahme, den Autor jeder weiteren Mühe. Giebt es eine praktischere Manier, Theatercoup und Aufsitzer, Aktschluß und Ausrede zugleich zu erzielen?

Mit der serieus scheinenden Handlung ist nach Lindauscher Manier eine heitere verwoben, die weit mehr gerechten Beifall für sich in Anspruch nimmt. Wie bekannt, gehört dazu ein reich ausgestattetes Atelier und als Staffage darin ein Künstler, der schnodrige Redensarten im Munde führt und eine Anzahl Berliner Konditoreiwitze zum besten giebt. Sonst führte dieser aufmerksame Leser Lindauscher Feuilletons den Namen Laurentius oder Baldenius, diesmal nennt er sich Köbke, ohne sich im übrigen von seinen Vorgängern wesentlich zu unterscheiden. Der Backfisch, an dem er seinen Witz übt, ist Gretchen Massov betitelt und gehört zu dem weit verbreiteten Geschlechte der resoluten und ganz unglaublich wortgewandten Theaternaiven. Von originellerem Zuge sind drei weitere Figuren, der närrische Kunstgeck Vincenz Jordan, dessen Oheim, der ehemalige Maler und gegenwärtige Modellsteher Edmund und die lächerliche, halbgebildete Kokette Leopoldine. Das Geschwätz und das affektierte Romanbedürfnis der dummschlauen Witwe ist dem Leben abgelauscht, Edmund, der total herabgekommene Künstler, der sein Leben verpfuscht, aber ehrlichen Sinn genug bewahrt hat, um seinen erbärmlichen Neffen mit scharfer Satire zu tadeln und zu warnen, eine in energischen Zügen trefflich ausgeführte Episode, die dem besten Drama zur Ehre gereichen würde. Vincenz Jordan ist vollends eine prächtige komische Individualität, wie sie sich gleichwertig kaum in einem zweiten Drama Lindaus vorfindet. Ein tiefer Blick ins Leben hat diese Figur gezeitigt. Jordan kokettiert mit der Liebe zu seinem Mütterchen, die er seit längster Zeit nicht aufgesucht hat. Jordan entfaltet den größten Luxus in sammtenen Malerröcken, ehe er noch den Pinsel zu führen versteht. Er versichert auf drei Seiten, wo er die Cour schneidet, ein Gemütsmensch zu sein, nimmt die schwärmerische Pose des Träumers an, wenn er Damenbesuch erwartet, und versichert, daß sein widerspenstiges Haar nicht anders fallen wolle, wenn der Friseur ihm nach stundenlanger Anstrengung die Schmachtlocken zurecht gedreht hat. Jordan wäre überhaupt ein gar

ergötzlicher Herr, wenn nur nicht gar zu viel Jordan in unserem Stücke wäre. Den Gedanken an diesen Pseudogemütsmenschen wird man leider auch bei den ernsten Partien des Dramas nicht los. Die letzteren machen nur zu stark den Eindruck, als wären sie ängstlich gedrehte Schmachtlocken des Autors. Überall tritt der scenische Apparat, die studierte Pose, die melodramatische Empfindungsmacherei an Stelle des echten Empfindungslautes. In dem Momente, in dem Eberhardt im Gespräche mit seiner Tochter zum ersten Male das Wort Ehe ausspricht, erscheint Harold im Hintergrunde, freilich, um, wie es komisch genug im begleitenden Texte heißt, vorsichtig nach links wieder abzugehen. Schmachtlocke Nr. 1! Im Atelier, in dem der zweite Akt spielt, wird bei günstiger Beleuchtung ein Gedicht von Chamisso recitiert, und sämtliche Personen erstarren zum lebenden Bilde. Schmachtlocke Nr. 2! Im dritten Akte wird die Ziererei und Citiererei mit einer Konsequenz, welche selbst die Gefahr der Lächerlichkeit nicht scheut, fortgesetzt. Während Harold einen Augenblick lang erwägt, ob er für Louise nicht zu alt sei, wird im Nebenzimmer das Lied angestimmt: „Laß ab von der Liebe, sie ist Dir nicht gesund" — eine Schmachtlocke, die einer Narrenschelle zum Verwechseln ähnlich sieht. Es ist wahrhaft erstaunlich, was für scenische, dekorative und melodramatische Anstrengungen Lindau macht, um gleich seinem Jordan für einen Gemütsmenschen gehalten zu werden.

Gräfin Lea. Schauspiel in fünf Aufzügen.

Gräfin Lea Fregge, die geborene Jüdin, die Tochter des Wucherers Moses Brändel, verteidigt ihr Recht auf das Fideikommiß des hochadeligen Hauses gegen die Verwandten ihres kürzlich verstorbenen Gemahls, gegen dessen Bruder, Grafen Erich, und gegen dessen Schwester, Baronin Leesen. Nicht eine Frage des Besitzes, vielmehr eine Ehrenfrage giebt der Heldin den Impuls zum Widerstande. Lea ist reich, großmütig und bereit, auf die Einkünfte des Fideikommisses Verzicht zu leisten. Aber

sie muß ihr gutes Recht vertreten, weil es zugleich der Schild ihres guten Namens ist. Ihre Gegner pochen auf einen Artikel des Stiftungsbriefes, in dem derjenige, der eine „unwürdige Verbindung“ eingeht, für verlustig des Fideikommisses erklärt wird. Dieser Fall — so deducieren die feindlichen Verwandten — sei bei dem Grafen Lothar Fregge, Leas verstorbenem Gatten, in der That eingetroffen. Die Verbindung mit der Tochter des Wucherers sei eine unwürdige gewesen und somit das Recht des Grafen und seiner Witwe erloschen. Lea fühlt, es handle sich nicht um einen Besitz, den man ihr entreißen, sondern um eine Schmach, die man ihr zufügen wolle. Persönlich steht sie fleckenlos da; so muß denn das Andenken ihres Vaters herbeigezerrt werden, um einen Schatten auf ihre gesellschaftliche Existenz zu werfen. Sie ist entschlossen, diesen Angriff mit allen Kräften abzuwehren. Ihr berechtigter persönlicher Stolz und ihr kindliches Gefühl treiben sie zum Kampfe an, und durch die Hilfe, die ihr ihr Freund und Advokat Baron Deckers leistet, wird ihr die Aussicht auf einen endgiltigen Sieg vor Gericht eröffnet. Ein Gerichtsspruch indes, so viel er vermag, vermag doch nicht alles. Er bringt das positive Recht zu Ehren, er regelt die Frage des Besitzes, er bewirkt wohl auch endlich eine moralische Umstimmung in der großen Menge. Aber eine ethische Frage zu lösen, ein Vorurteil in den Tiefen der Gemüter zu brechen, die Schranken der Antipathie und des Mißverständnisses zwischen edlen Menschen niederzureißen — das ist nicht die Sache einer civilgerichtlichen Entscheidung. Der Dichter steht endlich auf einer höheren Zinne als auf der der prozessierenden Parteien. Lindau hat das keineswegs vollständig übersehen. Der Civilprozeß, der sich allerdings des langen und breiten vor unseren Augen vollzieht, ist doch nur die schimmernde Schale der Handlung, deren Kern in das Verhältnis zweier edel angelegter, starkgeistiger Frauencharaktere verlegt wird. Graf Lothar Fregge hat nämlich eine Tochter aus erster Ehe hinterlassen, und in dieser Tochter, der jungen Gräfin Paula, die entschiedenste

Gegnerin seiner Witwe. Paula und Lea haben einander bereits vor Jahren in einem vornehmen Mädchenpensionat als Kolleginnen kennen gelernt. Paula hatte schon damals einen heftigen Widerwillen gegen die etwas prunksüchtige und vordringliche Kollegin gefaßt, eine Antipathie, welche festere Wurzeln schlug, als die junge Gräfin von den finanziellen Verhältnissen ihres Vaters unterrichtet wurde. Lothar Fregge war durch Moses Brändel, den Wucherer, ruiniert und an den Rand des Abgrundes getrieben worden: kein Wunder, daß die Tochter des Grafen der Tochter des Wucherers keine Zuneigung entgegenbrachte. Als nun nicht lange darauf die Gräfin Paula die Nachricht der Vermählung ihres Vaters mit Lea erhielt, setzte sich bei ihr die Überzeugung fest, die Verbindung sei die Krönung des häßlichen Gebäudes, ihr Vater sei gezwungen worden, sich durch diese Heirat vor dem Untergange zu retten. Obendrein wurde die Comtesse durch diese Heirat ihrem geliebten Vater entfremdet, ja selbst von dessen Sterbelager fern gehalten. In der Ferne, bei einer mütterlichen Freundin in Schottland, hat sie ein stilles Asyl gefunden und die Gefühle des Widerwillens gegen ihre Stiefmutter in sich genährt. Von Onkel und Tante, von Leas Gegnern in die Heimat zurückberufen, läßt sie sich leicht bereit finden, das Ihrige zur sozialen Verurteilung der verhaßten Stiefmutter beizutragen. Sie betritt das Haus ihres Vaters nicht, sie betrachtet dessen Witwe als eine Fremde, ihr Betragen zielt, wie Lindau sich treffend ausdrückt, darauf ab, vor den Augen der Welt eine nachträgliche Ehescheidung in Scene zu setzen. Die Bekehrung dieses stolzen, energischen Charakters ist wichtiger für Leas Ehrenrettung, als der Urteilsspruch des Civilgerichtes. Und um diese Bekehrung zu bewerkstelligen, muß Deckers, der Verteidiger, neben der Rolle des vortrefflichen Advokaten auch die des Vollblut-Aristokraten in unserem Stücke spielen. Deckers setzt es durch, daß auf dem neutralen Boden seiner Advokatenkanzlei Lea und Paula einander begegnen und unbewacht ihre Meinungen austauschen. Der

Erfolg ist, wie vorauszusehen war, ein unbefriedigender. Die gereizte weibliche Leidenschaft kommt auf beiden Seiten zu Worte, und Leas rhetorische Überlegenheit, welche der Gegnerin kniefällige Abbitte in Aussicht stellt, vermag Paula wohl zu verblüffen, aber nicht zu versöhnen. Die Versöhnung wird erst der Advokat bewerkstelligen, und wo der Advokat verstummt, da wird ihm der Liebhaber zu Hilfe kommen. Eine Unterredung zwischen Deckers und Paula bringt die Entscheidung zur Reife. Der Advokat, nicht nur der Freund der Witwe, sondern auch der Vertrauensmann des verstorbenen Grafen, eröffnet der Tochter die letzten Wünsche des Vaters. Sie waren gerichtet auf Versöhnung zwischen Gattin und Tochter, sie waren gegründet auf Dankbarkeit und Liebe gegen die beiden, die ihm im Leben am nächsten gestanden. Paula wird von diesen Mitteilungen ergriffen, erschüttert, überwältigt und stürzt sich endlich in die Arme des Mannes, den ihr Vater selbst zu ihrem Beschützer berufen hat. Da dieser Mann jung und unverheiratet ist, so hat die letzte Phase des Paroxismus, in den die junge Gräfin gerät, immerhin ihre bedenkliche Seite. Noch verwunderlicher erscheint, daß Deckers in dieser Unterredung nicht mit der ganzen Wahrheit herausrückt, daß er nicht alles, was Lea für den verstorbenen Lothar gethan, der Tochter des letzteren mitteilt, um diese vollständig aus ihrer Täuschung herauszureißen. Aber ein Advokat, der morgen durch ein Plaidoyer, ein Dichter, der im vierten Akte durch eine stark gesteigerte Scene noch eine drastische Wirkung zu erzielen hat, verschießen ihr Pulver nicht vollständig. Die Civilgerichtsverhandlung, zu deren Zeugen Paula und das Publikum gemacht werden, muß endlich das übrige thun. Leas Gegner haben sich den Justizrat Lendheim zum Vertreter ausersehen. Dieser Mann wird seine Sache selbstverständlich möglichst albern anstellen müssen, um unserem Helden das nötige Relief zu geben. Lendheim, getaufter Jude, verfehlt denn auch nicht, in seinem Plaidoyer in heftigster Weise auf sein christliches Bewußtsein zu pochen, auf ein Bewußtsein, das, wie Deckers

repliciert, für seinen Träger eben den Reiz der Neuheit habe. Deckers seinerseits huscht sehr gewandt über die generelle Seite der Frage hinweg. Er thut dies elegant, witzig und taktvoll und dabei auch herzlich oberflächlich, wie dies eben der Witz nnd der Takt, wenn sie einseitig dominieren, mit sich bringen. Um so wärmer geht er auf die persönliche Angelegenheit der Gräfin Lea ein. Er enthüllt das wahre Verhältnis zwischen dieser und ihrem Gatten. Lea Brändel, so teilt er mit, war unbekannt mit den Verhältnissen ihres Vaters zum Grafen Lothar. Erst nach dem Tode des alten Brändel wurde sie von der Bedrängnis ihres nachmaligen Gatten in Kenntnis gesetzt. Ihr erster Schritt war die Bitte um eine Unterredung mit dem Verzweifelnden, ihr zweiter die Vernichtung der Papiere, von denen das Schicksal des Grafen abhing. Erst, nachdem dies ohne jede Nebenabsicht erfolgt war, entwickelte sich zwischen dem Grafen und seiner Wohlthäterin ein Verkehr der edelsten, reinsten Art, der in der Ehe seinen Abschluß fand. Diese mit rhetorischem Feuer vorgebrachten Enthüllungen des Advokaten verfehlen dies- und jenseits der Rampen ihre Wirkung nicht. Die Richter entscheiden zu Gunsten Leas; Paulas Gefühl war dem Urteilsspruche der Richter zuvorgekommen. Die junge Gräfin stürzt ihrer Stiefmutter zu Füßen, und Lea beeilt sich, die Reuige in die Arme zu schließen. Paula und Deckers erklären sich als Verlobte, und damit ist auch der letzten Verleumdung, welche Leas Verteidiger als egoistischen Geliebten der Klientin bezeichnete, der Boden benommen. Baronin Leesen, die Unversöhnliche, verspritzt wirkungsloses Gift; denn selbst ihr sonst so grausamer Bruder Erich fühlt sich durch sein chevalereskes Gefühl aufgefordert, die Schwägerin Lea, die, beiläufig bemerkt, die Nutznießung des Fideikommisses großmütig mit ihm teilt, die vollständigste Genugthuung zu geben.

Die Scenenführung ist zweifellos geschickt, ja selbst geistreich und wirkungsvoll. Aber schon der Leser der Inhalts-Skizze, geschweige denn der Zuschauer im Theater, wird die

innerliche Erwägung nicht unterdrücken können, daß die in diesem Schauspiele angeregten Konflikte mehr im konventionell-gesellschaftlichen Sinne gelöst werden, als im rein menschlichen. Zerwürfnis und Versöhnung, Mißverständnis und Aufklärung — all dies spielt auf der Oberfläche des sozialen Herkommens in einer abgegrenzten Gesellschaftssphäre. Lindau hat diese Manier, die Sozietät, die Irrtümer derselben und deren Berichtigung in den Vordergrund zu schieben, mit sehr viel Glück den Franzosen abgelauscht. Diese Manier ist immer wirksam; sie streift an tausendfache Fäden äußerlicher Beziehungen, die uns umgeben, sie kräuselt den Begriff der äußeren Ehre, auf dessen Windungen und Wendungen ja alle, in welcher Sphäre sie auch leben mögen, ein gewisses Gewicht legen. Nun freilich giebt es über diese Beziehungen hinaus ein Tieferes und Bedeutenderes, das nicht die Art unserer Komplimente und Begrüßungen, nicht unseren gesellschaftlichen Verkehr und den Schnitt unserer Kleider, sondern uns selbst angeht, ein Rein-Menschliches, das an unsere Herzensnerven greift. Selbst die besseren der modernen französischen Dramatiker, wie Feuillet und Augier, wissen über das Spiel mit dem Gesellschaftlich-Herkömmlichen hinaus- und bis zu diesem Punkte vorzudringen. Diese tiefen, verborgenen Saiten des Seelenlebens setzt Lindaus neues Schauspiel nicht in Bewegung. Die idealistische Weltanschauung, deren erlösende Kraft wir vom Dichter verlangen, ist ganz auf die moderierten Anforderungen einer verständigen und leidlich gutmütigen Gesellschaft herabgestimmt. Gräfin Lea will von der Gesellschaft als solche anerkannt sein; darum kämpft sie und das erreicht sie auch. Ein tieferer Konflikt liegt nicht vor, und eine tiefer gehende Absicht ist nicht vorhanden. Es fehlt dabei nicht an leichter Reizung und Rührung, aber jedes Eindringen in die naheliegenden Probleme wird vermieden, wird zwar elegant umgangen, aber dennoch umgangen. Treten wir zunächst dem Charakter der Titelheldin ein wenig näher. Sie hat ein kolossales Vermögen im Besitz, von dem sie weiß, daß es auf

unmoralischem Wege erworben worden ist. In dem einen hauptsächlichen Falle, der uns im Stücke vorgeführt wird, hat sie allerdings die Schuld des Vaters vollständig gesühnt. Wie steht es aber mit den anderweitigen ähnlichen Fällen, auf die in unserem Stücke so oft angespielt wird? Es gehört selbstverständlich zu den unmöglichen Dingen, dem Ursprunge jedes Vermögens nachzuforschen. So und so viele Ritter, deren Ahnen in den Kreuzzügen mitgefochten haben und an deren Wappen sich der Rost von Jahrhunderten gesetzt hat, würden bei solcher Quellenforschung auf eben so viel unlautere Bestandteile stoßen, wie mancher Ritter von heute und gestern, dessen Wappen noch im Glanze der Neuzeit schimmert. Aber im gegebenen Falle handelt es sich um mehrfaches noch junges, flagrantes Unrecht, worauf von verschiedenen Seiten mit Fingern hingewiesen wird, und um eine hochgesinnte Frau, der die Früchte dieses Unrechts unmöglich munden können. Lea ist denn auch wirklich wohlthätig. Sie ruft aus: „Für mich hat mein Vater gesammelt, für ihn gebe ich es aus." Nach weltläufigen Anschauungen thut sie genug, mehr als genug, um den unsauberen Beigeschmack ihres Vermögens hinwegzubannen. Nicht so nach den rein-menschlichen, die uns im Theater beherrschen, nach den hohen Maßstäben, die wir an einem uns als typisch bedeutend vorgeführten Charakter anlegen. Putlitz, ein minder geschickter Autor als Lindau, hat dennoch in einem ähnlichen Falle, in dem Schauspiel „Rolf Berndt", einen weit höheren Gesichtspunkt eingenommen. Rolf Berndt gerät in Verzweiflung, weil die Gläubiger seines Vaters — arme Leute, welche mit dem Leben zu kämpfen haben — gegen seinen Willen nicht befriedigt wurden. Müßte Gräfin Lea — so hoch, so überlegen human, wie sie uns geschildert wird — nicht ähnliche Empfindungen den Schuldnern ihres Vaters gegenüber hegen, die diesen als Gläubiger zu stark befriedigten? Müßte sie nicht diesen Empfindungen, selbst auf die Gefahr hin, ihren Luxus zu verlieren, nachzugeben entschlossen sein? Vielleicht, so kann man annehmen, thut sie auch

in der Stille dergleichen; aber unsere Vermutungen beweisen und bedeuten nichts im Theater. Was wir sehen und hören, das bestimmt unseren Glauben an die Charaktere. Baron Deckers, der männliche Held des Stückes, hat jedenfalls eine starke Persönlichkeit für sich. Er ist nicht durch die Schablone gezeichnet, und die Vereinigung geistiger Überlegenheit mit chevaleresken Zügen giebt ihm ein originelles Gepräge. Auf dem Höhepunkte der Selbstbethätigung vermag er sich jedoch gleichfalls nicht erfolgreich zu behaupten. Sein Plaidoyer ist, wie gesagt, nur taktvoll und es zeigt ihn deshalb bloß auf der mittleren Höhe gesellschaftlicher Kompromisse, nicht auf dem Gipfel der freien menschlichen Denkweise. Seine Bemerkung, daß diejenigen, die lange zurückgedrängt waren, nunmehr, da die Schranke gefallen ist, sich vorzudrängen scheinen, ist fein und witzig. Seine Äußerung, daß das daraus entstehende Vorurteil menschlich erklärlich sei, ist durchaus zu billigen. Wenn er aber in einem Atem dasselbe Vorurteil sogar „berechtigt“ nennt, so hat er wohl schon das Anrecht verscherzt, sich zum Schlusse noch auf die drei Ringe, von denen Nathan spricht, sich auf den hohen Standpunkt des edelsten Dichters und Menschen zu berufen. Es ist viel nüchterne kleinliche Weltklugheit in der bedeutendsten Äußerung des bedeutenden Mannes, den Lindau uns hier darstellen will. Man hat das Gefühl, als fehlte dem Autor und seiner Gestalt der Herzschlag der Überzeugung. Die Kunst, nirgends anzustoßen, mag eine recht schöne sein, aber sie bringt denn doch immer die Notwendigkeit, den Kopf ein wenig zu ducken, mit sich. Von allen drei Hauptpersonen scheint mir der Charakter der jungen Gräfin Paula den stärksten ethischen Gehalt aufzuweisen. Dieses Mädchen übernimmt sich nicht, giebt sich nicht für bedeutend oder für überlegen. Sie ist gutgläubig naiv und folgt den starken Impulsen einer richtigen Empfindung. In diesem Sinne ist sie auch der konsequenteste und sympathischeste Charakter des Stückes.

Schlechtweg als Bühnenstück gefaßt, ist „Gräfin Lea“ jeden-

falls das wirksamste Schauspiel Lindaus nächst „Maria und Magdalena“. Die Handlung ist nicht eben reich, aber vortrefflich geführt, der Scenenwechsel natürlich, der Dialog geistreich. Die Scene zwischen Lea und der „Salonschlange“ Julie von Leesen ist ein kleines Meisterstück scharf zugespitzter Wechselrede. Auch die Gerichtsscene ist eine technische Errungenschaft der modernen Bühne. Sieht man von dem phantastischen Forum im „Kaufmann von Venedig“ ab, so hat Lindau hier entschieden über alle anderen Versuche, die etwas steifen Formen des Gerichtsverfahrens in dramatische Strömung zu bringen, den Sieg davon getragen. Was die Hauptpersonen an Vertiefung der Charaktere wünschen lassen, ersetzen — für das augenblickliche Interesse wenigstens — die geschickt, zum Teil virtuos hingeworfenen Episoden. Dieser Vorzug ist eben ein hervorstechender der modernen dramatischen Autoren. Wir befinden uns in der Blütezeit der dramatischen Randfiguren, während die Bilder in den großen belebten Rahmen an einer gewissen Leere kranken. In sehr ergötzlichen Strichen ist die Nebenfigur Brückners entworfen, des harmlos-närrischen Kauzes, der mit all seiner Gutmütigkeit in allerhand Konflikte gerät und in selbstgefälligem Schwätzen seine Angelegenheiten versäumt. Auch Lörsch, der Winkelschreiber, „der alle Prozesse gewinnt“, und andere Episoden sind im Stile der Konzertzeichner mit wenigen Strichen im Charakter bestimmt.

Verschämte Arbeit. Schauspiel in vier Aufzügen.

Der Staatsminister von Hegershausen, ein Autokrat von modernem Zuschnitt, der mit demokratischen und sozialistischen Redensarten zu kokettieren liebt, hat das Schlagwort von der „verschämten Arbeit“ im Parlament unter großem Beifall ausgegeben; eine reiche Närrin, die Witwe Isabella Weichsel, welche sich der ehrlichen Arbeit ihres Vaters schämt, gebärdet sich ganz entzückt von dieser Wendung, die sie in einer kunstvollen, der Excellenz zugedachten Stickerei zu verherrlichen beschließt. Der

Minister redet, seine bornierte Anbeterin schwärmt, während die höchst tugendhafte Geheimratswaise Karoline Geißler berufen ist, diese vielbesprochene „verschämte Arbeit“ in ihrem stillen Kämmerlein zu bethätigen. Karoline ist aus einem guten, ja vornehmen Hause, Tochter einer gutmütigen, nur etwas leichtfertigen Mutter und Schwester eines eigenartigen Lumpen, der als Privatsekretär des Ministers viel Geld erarbeitet, noch mehr verspielt und schließlich die Staatsgeheimnisse verkauft, um sich aus der Verlegenheit zu helfen. Um den Aufwand des Hauses, die standesgemäße Existenz, vor allem die unentbehrlichen Toiletten zu bestreiten, arbeitet Karoline, welche sich der rühmlichst bekannten Feenhände erfreut, insgeheim für ein Konfektionsgeschäft und schämt sich dabei. Die Arbeit ist gut, die Verschämtheit ist thöricht, aber glücklicherweise ist's mit der letztern nicht allzuweit her. Karoline besucht fleißig das Konfektionsgeschäft, wofür sie thätig ist, sie macht Besuche bei ihren Kunden, z. B. bei der bornierten Frau Weichsel, für welche sie das bereits erwähnte Souvenir arbeitet, sie läßt während eines Besuches ihres Vormunds, des Staatsministers, die bewußte Stickerei zur gefälligen Einsichtnahme auf dem Tische liegen und sie vertraut endlich dem alten Müller Gerhardt, dem Vater der Frau Weichsel, mit einer für den Fortgang ihrer Stickerei sehr bedenklichen Redseligkeit die Geschichte von der verschämten Arbeit an. Unter solchen Umständen kann es nicht fehlen, daß die rührende Tugend, welche heimlich stickt, alsbald öffentlich belohnt, und das Laster, welches die Stickerei bezahlt, in gebührender Art abgekanzelt wird. Herkömmlicherweise ist ein Ballsaal das Forum der poetischen Gerechtigkeit. Bei dem Schwager des Ministers, dem Banquier von Rössel — demselben, an den Karolinens Bruder das große Staatsgeheimnis von dem Verkauf der Westbahn verraten hat — finden sich alle Personen des Stückes zur Gerichtsverhandlung zusammen. Der Staatsminister wird den loyalsten Vorstellungen gerecht: er ist die Weisheit in höchsteigener Person. Zunächst beschämt und verblüfft er den Schwager, der

aus der Verletzung des Amtsgeheimnisses Nutzen ziehen wollte. Die Westbahn wird nicht angekauft und der spekulative Banquier verliert ein kleines Vermögen an den zusammengerafften Aktien. Des weiteren wird der verräterische Privatsekretär, wie billig, aus dem Dienste gejagt und die prahlerische Frau Weichsel, welche in das Souvenir ihre eigensten Gefühle hineingestickt haben will, mit gebührender Ironie behandelt. Schließlich wirbt Se. Excellenz öffentlich um die verschämte Stickerin, die glücklicherweise auch Geheimratstochter und hochdero Mündel ist. Ist das eine Excellenz! Und daneben steht tief beschämt ein vollbärtiger demokratischer Abgeordneter, der um Karolinen werben wollte, aber an der „verschämten Arbeit" Anstoß nahm. Ja, so sind sie, diese Demokraten. Übrigens giebt es auch noch gesinnungstüchtige Bürgerliche, zum Beispiel den Bruder Isabellens, Raimund Gerhardt, der für die schlichte bürgerliche Arbeit schwärmt, für Gewerbe und Handwerk, und sich demgemäß mit Erfolg um die Tochter des geheimen Kommerzienrates und Börsenspekulanten von Rössel bewirbt.

Paul Lindau hat sich auf die Bühne geplaudert; er ist auf dem besten Wege, sich von derselben wieder herunterzuplaudern. Mit der Plauderei allein, selbst mit der geschickten und geistreichen, geht es nun einmal auf die Dauer nicht. Die Schauspielmuse muß nicht immer eine ernste Miene ziehen, aber ein ethischer Ernst muß selbst ihr Lächeln verklären. Ohne Gesinnung, Charakter und ehrlichen Konflikt kein Drama. Damit war es in Lindaus Theaterstücken seit jeher schwach bestellt; am schlimmsten ist in diesem Punkte die „Verschämte Arbeit" daran. Ein Konflikt wird angedeutet und das Stück bewegt sich in allerhand mehr oder minder gelungenen Causerien um denselben herum, ohne in denselben hineinzugeraten. Was könnte uns an einem Kampfe der „verschämten Arbeit" interessieren? Einzig und allein der Sieg der ehrlichen Arbeit über die falsche Scham, der Stolz, mit dem diese Arbeit sich zu sich selbst bekennt. Die Geheimratstochter schämt sich und schämt sich in die Ministerehe hinein.

Auch dem Minister will das heimliche Sticken nicht recht gefallen, er hätte es lieber gesehen, wenn die armen Verwandten, wie es übrigens die Geheimratswitwe versucht, direkt an seine Börse appelliert hätten. Aber er liebt und setzt sich — welche Großherzigkeit — über die Schmach hinweg, daß das Mädchen seiner Wahl Stickereien für Geld gearbeitet hat! Ist dieses Mädchen doch eine Geheimratstochter aus der guten, ja aus der besten Gesellschaft! Und das entscheidet schließlich, wenn eine Excellenz sich vermählen will. Können wir uns für diese kleinliche Affaire irgendwie echauffieren? Oder soll uns der Zorn edler Entrüstung überkommen, weil die Närrin Frau Weichsel die Stickerei, die sie bezahlt, auch selbst angefertigt haben will? Nein, so geschmacklos ist Lindau nicht, uns große Ereiferung über diesen läppischen Betrug zuzumuten. Er beabsichtigt nach dieser Seite hin einen komischen Konflikt, den er übrigens ebensowenig mit Mut und Konsequenz zu Ende führt, wie den ernsten seines Schauspiels. Frau Weichsel ist eine Närrin der falschen Noblesse, eine reiche Müllerstochter, welche sich mit dem falschen Schein einer patrizischen Abstammung umgiebt, Kunstwerke, die sie in Auktionen ersteht, für alten Hausrat ihrer Ahnen ausgiebt und ihrem schlichten Vater Gerhardt den alten Kirchenlieder-Dichter gleichen Namens als Urvater andichtet. Sie fürchtet durch die Dazwischenkunft ihres Vaters, der für kurze Zeit in die Residenz kommt, „kompromittiert" zu werden, und bestimmt denselben, außerhalb ihres Hauses zu wohnen, ein Motiv, das öfter dagewesen ist, sich aber immer noch sehen lassen kann. Aber auch dieses Motiv lebt sich nicht aus. Wir lernen alsbald in dem alten Gerhardt einen sehr angesehenen Mann kennen, der sich auf den besten Fuß mit dem Staatsminister stellt und an der Seite seiner Tochter in den Salons der Gesellschaft erscheint. Auch hier geht der Autor der Vertiefung des Konfliktes aus dem Wege. Er läßt sich eben daran genügen, Bildchen aus der Gesellschaft zu malen, die fast durchweg treu, mitunter treffend und lustig sind, aber durch die

nirgends eine tiefere Bewegung hindurchgeht. Er steht auch in diesem Schauspiel wie in „Gräfin Lea" mitten in der Gesellschaft, deren Portraits er skizziert, nicht über derselben. Er findet nicht den archimedischen Punkt, von dem aus der Dichter die Gesellschaft, die sich „Welt" nennt, aus den Angeln hebt, er erscheint vielmehr ganz an den Boden dieser dargestellten Gesellschaft gefesselt und dreht sich mit ihr. Kaum, daß hin und wieder eine satirische Wendung, die für ein Feuilleton, aber nicht für ein Drama ausreicht, uns daran erinnert, daß an dieses bunte Scenenspiel ein ethischer Maßstab gelegt werden kann. Man vergleiche einmal dieses Schauspiel mit dem Drama „Aus der Gesellschaft" von Bauernfeld. Die äußere Struktur bietet die mannigfachsten Analogieen. Scenerie, die Gruppierung der Personen und manche Situation weisen auf dieses Vorbild zurück. Sogar eine bezeichnende Wendung des Dialogs erinnert — vermutlich unwillkürlich — an Bauernfeld. „Der Name Hegershausen", meint Rössel, „ist für zwei Adelige genug", just so wie Fürst Lübbenau von sich behauptet: „Ich denke, ich habe Adel genug für beide." Welch ein tiefgreifender Unterschied zwischen dem Bauernfeldschen und dem Lindauschen Schauspiel. Dort bei aller Sparsamkeit der äußeren Handlung ein tiefgreifender, in allen Phasen durchgefühlter und durchgearbeiteter Seelenkonflikt, eine schwer sich emporringende That des sozialen Mutes — hier allerhand Geschehnisse rein äußerlicher Natur und im Mittelpunkte ein Problem, das niemand ernst nimmt, weder die Personen des Stückes noch der Autor. Dieser Mangel an Kern verstimmt ein Publikum mit Recht. Es fühlt sich in einem andern Sinne als im künstlerischen getäuscht, es fühlt sich dupiert in der tieferen Teilnahme, die es dem Stoffe entgegenbringt; man wird ungeduldig und vielleicht auch ungerecht gegen manche Vorzüge der Schale, hinter der sich die Leere verbirgt. Manche Episode des Lindau'schen Stückes ist gefällig, manche Wendung des Dialogs espritvoll und anmutig, manche unwesentliche Figur, wie der Banquier, der in

einer stereotypen prahlerischen Redensart sich als einen Mann der Selbsthilfe hinstellt, keck und frisch aus dem Leben gegriffen. Aber dergleichen Randfiguren und Randglossen machen kein Drama aus. Dem Lindauschen Schauspiel fehlt Puls, Seele und Empfindung. Diese „verschämte Arbeit“ gehört mit ihren hübsch geschnitzten Figürchen und dem anderen mehr minder originellen Zierat vielleicht dem Kunstgewerbe an, gewiß nicht der Kunst, der Poesie.

Albert Lindner.

„Die Bluthochzeit“ oder „die Bartholomäusnacht“.
Geschichtliches Trauerspiel in vier Akten.

In der modernen Kunst tritt immer und immer wieder das Bestreben hervor, unsere Sinne mit dem Ungeheuerlichen zu überfallen und durch das Grell-Entsetzliche die abgestumpfte Teilnahme aufzurütteln. In der französischen Abteilung der internationalen Kunstausstellung zu München sah ich ein großes Bild von Morot, das eine Episode aus der Schlacht von Aquae-Sextiae darstellt: „Nach der Niederlage der Cimbern durch die Römer verteidigen die Frauen der Besiegten ihr Lager gegen die römische Kavallerie und zwingen dieselbe zum Rückzuge.“ Wer von diesem Motiv hört, gerät leicht auf die Vermutung, daß der Maler den Sieg heroischer Naturkraft über die kriegerische Kultur der wohldisziplinierten Römer darstellen wollte. Aber nichts von alledem spricht thatsächlich aus dem Bilde. Das Tableau, das durch seine Technik und die Kraft des Ausdrucks gerechtes Staunen erregt, zeigt lediglich, bis zu welchem Grade der Mensch vertieren kann. Jedes Weib eine Hyäne, jeder Blick ein Mordblick, jede Miene ein Grinsen der Vernichtungswut, jede Handbewegung ein Griff der Geierklaue. Vor dieser Darstellung eines allgemeinen Krampfes fühlte ich mich lebhaft an einen hervorstechenden Zug unserer modernen Dramatik gemahnt. Derselbe Geist, der diese cimbrischen Furien entstellt, weht uns mit

seinem Gifthauch aus manchem Drama des Cäsarenwahnsinns und der französischen Schreckenstage entgegen. Wirke, was wirken kann. Das Dogma, welches das Gräßliche schlechtweg aus dem Bereiche der Kunst verweist, wird als überwunden verlacht. „Hat doch Shakespeare, der Meister aller Meister, die Greuel künstlerisch geadelt und das Entsetzen zu einer ästhetischen Macht erhoben.“ Vor dieser scheinbar berechtigten Berufung auf die gesetzgeberische Kraft des Genies ist schon mancher Tadel verstummt. Und dennoch ist's Schein und eitel Schein darum.

Wahr ist's: Macbeth und Richard III. waten im Blute, der Lear bietet eine Kombination aller menschlichen Schandthaten, und in der Offenbarung der Niedertracht kann sich der Kampf der roten und weißen Rose mit jeder anderen Geschichtsperiode messen. Aber in der Kunst kommt eben sehr wenig auf die dargestellten Thatsachen und so viel wie alles auf die Beleuchtung und auf die Verhältnisse an. Ganz abgesehen davon, daß Shakespeare mit derselben naiven Größe, die seinem Genie und in gewissem Sinne auch seiner Zeit angehört, dem Heroismus der sittlichen Verkehrtheit den Heroismus der schlichten Sittlichkeit an die Seite stellt, abgesehen davon, daß er das Schauderhafte niemals mit den weichen Lauten der Sentimentalität umschmeichelt, stellt er — und das ist vor allem das Wesentliche — nicht nur die Verkommenheit, sondern auch das Verkommen, nicht nur die Entmenschtheit, sondern auch die Entmenschung dar. Das Ungeheuerliche, das wie ein wilder, alles Leben verschlingender Strom einhertobt, erscheint immer bis zur stillen Quelle der natürlichsten menschlichen Regungen zurückgeführt, die Klarheit des psychologischen Lichtes verdrängt in unserem Interesse vollständig die sinnliche Teilnahme an dem Grell-Stofflichen, und so kommt es, daß der sanftmütigste Mensch, der ungern eine Fliege totschlägt, sich im tiefsten Innern von der Bethätigung der psychologischen Gesetze im Macbeth getroffen fühlt, daß wir den „Lear“, der uns nicht durch die Greuel, sondern durch die großartig gesteigerten Motive des sittlichen und unsittlichen

Handelns interessiert, ohne Abstumpfung der Nerven anhören und zum Schluß aller Unthaten der sanftesten Rührung zugänglich bleiben. Wo aber sind die Modernen, die diesen Zusammenhang des Ungeheuerlichen mit dem Einfachsten und Ursprünglichsten uns genial vor die Augen rücken? Eine trockene Fieberhitze ergreift die Phantasie der modernen Schreckenstragöden, wenn die Gruppen eines furchtbaren Geschichtsbildes sich ihnen zum scenischen Bilde zusammenfügen. Diese Fieberhitze (nicht aber das wärmende Licht der psychologischen Erkenntnis) dem Publikum mitzuteilen, ist ihnen vor allem erster Zweck, Erfolg und Triumph. Fertig, ein grell schimmerndes Phänomen, losgelöst vom Menschthum, wird die Tyrannenbestie aus der Geschichte ins Bühnenleben übertragen, unvermittelt, nur stofflich gesteigert, überhasten einander die Greuel, die auf die Sinne einstürmen. Den Dichtern selbst unbewußt, drängt da eine Entartung, welche die Kultur aus dem Leben verbannt hat, durch ein Hinterpförtchen in die Kunst herein. Die Lüsternheit der Grausamkeit war seit jeher verwandt mit der Lüsternheit der Frivolität. In einer gewissen Tiefe dumpfer tierischer Triebe treffen diese Regungen zusammen. Alle Kanaillen der Geschichte beweisen dies. Und wie Cirkuskämpfe und Stiergefechte in einer direkten Beziehung zu Schwelgereien und Orgien stehen, so entpricht das Massacre auf der Bühne, das um seiner selbst willen interessiert, vollständig den Wirkungen der frech entblößten Operetten-Frivolität.

Es ist traurig, an einem edler und bedeutender angelegten Poeten, an Albert Lindner, dem Dichter des Preisstückes: „Brutus und Collatinus", das trotz der in die Augen springenden Zweiteilung der Komposition ein großes, rein dichterisches Vermögen bekundete, eine offenbare Neigung zu der eben gekennzeichneten Tendenz wahrzunehmen. Lindners Bluthochzeit — die dramatische Bearbeitung des Massenmordes in der Bartholomäusnacht — ist erfüllt von pikant gräßlichen Momenten, die nicht der psychologischen Vertiefung der Charaktere, sondern dem raffinierten Calcul ihre Entstehung verdanken. Wohl finden sich

Ansätze zu Shakespearescher Charakteristik, so in dem Verstellungskünstler Heinrich von Navarra, einem zweiten Junius Brutus, der wie dieser auf die Hamlet-Anregung zurückweist; aber diese Bestrebungen sind vereinzelt, halten nicht vor und sind zum Teil, wie die Versuche, die Charaktere des wahnwitzigen Kindes Karl und der „harmlos-niederträchtigen" Margarete weiß zu brennen, gründlich mißglückt. Überwiegend ist die äußere Geschicklichkeit, uns eine unheimliche Scenerie à la Victor Hugo vor die Augen zu rücken und durch eine Welt, in der die Mordlust epidemisch geworden, in der Gift und Dolch regiert und das Blut zur Augenweide strömt, unsere Phantasie aufzuregen. Das Stück spielt im Louvre, am Hofe der Gewohnheitsmörderin Katharina von Medici, die aus ihrem Sohne, dem Scheinkönig Karl IX., ein geistig verkrüppeltes Tyrannenkind gemacht hat. Der Beginn, der uns die Werbung Heinrichs von Navarra um die Königsschwester Margareta von Valois vorführt, hält sich ziemlich streng an die Geschichte. Margarete, deren Herz — auch dies ist historisch — zu Heinrich von Guise neigt, opfert sich der Staatskunst oder, wie sie meint, dem Wohle des Vaterlandes. Der Friede zu St. Germain ist, nach grausamen Religionskämpfen, geschlossen; die Heirat des Navarra, des Hugenottenführers, mit der Tochter der fanatisch katholischen Medicäerin soll vor aller Welt den Bund besiegeln. In diesem Sinne ist die Einladung an die Hugenottenführer, die sich vertrauensvoll zum Hochzeitsfeste einfinden, ergangen. Die angeblich hochsinnige Margarete schwelgt in dem Gefühle edler Resignation; sie will das Vollgefühl einer gottgesegneten That in ihre freudenlose Ehe herübernehmen und erpreßt einem Jesuiten das Geständnis, daß auch ein Ketzer selig werden könne. Nur zwei Menschen an dem festlich bewegten Hofe wittern den Blutgeruch an der schwelgerischen Tafel: Katharina von Medici die längst den Tod aller in Paris lebenden Hugenotten und vor allem ihrer protestantischen Gastreunde beschlossen hat, und Heinri ch von Navarra, der die Mordspläne der Königin durchblickt und durch die Maske des Tölpels

sich vorläufig zu sichern sucht. Katharina ist von einer Garde von Meuchelmördern umgeben; der Astrologe Magus hat alle Hände voll zu thun, um ihr seine Giftmischerkünste dienstbar zu machen; der Henkersknecht Kapitän Poltrot, der den Herzog von Guise erschossen, damit die Schuld an diesem Morde dem Admiral Coligny aufgebürdet werden könne, muß sich zu ähnlichen Heldenthaten stets bereit halten. Katharina betritt niemals die Bühne, ohne einen vollzogenen oder geplanten Mord zu besprechen. In dem Moment, in dem sie den künftigen Eidam feierlich empfängt, stirbt die Mutter des letzteren, Johanna d'Albret, an dem Gifte, das die Kunst des Magus von den Handschuhen in die Speisen übergehen läßt. Während der Werbung, bei der Heinrich von Navarra die rasch erwachte Liebe zur widerwilligen Braut besiegt und durch verstellte Roheit die Prinzen von Anjou und Alençon, die verhaßten Schwäger, zu täuschen sucht, trifft die Nachricht von dem plötzlichen Tode der Johanna ein. Heinrich, wiewohl außer Zweifel darüber, wer seiner Mutter das Gift gemischt, bezwingt sich mit übermenschlicher Kraft, erträgt den Mordblick der triumphierenden Feindin und spart seine Rache. Diese Haltung wäre imponierend, wenn bereits ein heimlicher Plan im Busen des Helden gereift wäre; aber wir erfahren endlich, daß Heinrich seine Rettung und seine Herrschaft dem Zufall verdankt, und so ist uns der Dichter den männlichen, festen Zweck der Verstellung schuldig geblieben. Während Heinrich schlau tändelt, um des Scheines willen die geliebte junge Gattin verschmäht und die leichtfertige Hofdame Fontanges vor aller Welt umwirbt, bereitet Katharina in Gemeinschaft mit dem Kardinal ihr Schreckenswerk vor. So beiläufig hat sie den Admiral von Coligny gleich bei seinem Einzug in Paris durch Poltrot anfallen lassen; aber der Schuß des Mörders verwundete nur den Arm des edlen Greises, der sich, ungewarnt durch solchen Vorfall, vertrauensvoll den Meuterern in die Hände liefert. Katharina kommt leicht über die mißglückte kleine Unternehmung hinweg; bei dem Massenmorde, den sie plant, wird

der galante junge Guise das kleine Geschäft, den Coligny zu meucheln, im Handumdrehen besorgen. Der Kardinal, dem die Unterstützung Frankreichs bei der nächsten Papstwahl vorgegaukelt wird, verschafft den päpstlichen Konsens — die Absolution für hunderttausend Hugenottenleichen — und, nun der Plan gereift ist, werden der König und die Prinzen eingeweiht. Zuvor aber will Katharina, die alles Ernstes eine echte Hingebung für ihre Tochter im Busen tragen soll, dieser Unglücklichen, die dem Mordplan der Mutter zu Liebe dem ungeliebten Manne die Hand gereicht hat, eine glänzende Genugthuung bereiten. Die Scene, in der dies geschieht, ist die abscheulichste des ganzen Stückes; denn hier tritt nicht nur das Gräßliche nackt hervor, sondern eine Person, die der Autor von dem Gifthauch der tiefsten Korruption rein erhalten möchte, treibt eine Gefühlssophistik, die sie zum verworfensten aller Geschöpfe erniedrigt. Katharina macht nämlich der Tochter die angenehme Mitteilung, daß der unbequeme Navarra demnächst aus dem Wege geschafft werden solle. Er habe — lügt sie — eine Verschwörung gegen das Königshaus angezettelt und werde zugleich mit vieltausenden seiner Anhänger gerichtet. Der Selbstaufopferung sei's genug, Margarete möge sich schon heute frischweg als Witwe fühlen, und zwar als echte, rechte Lustspielwitwe, die vergnüglich nach einem Freier ausspäht. Noch mehr: die Königin-Kupplerin hat den erwünschten Freier bereits eingeladen, der Jugendgeliebte Heinrich von Guise erscheint im rechten Momente, und Margarete stürzt sich in die Arme des Elenden, der ihr in das Schlafgemach folgt, um dasselbe, wie wir später erfahren, erst in später Nachtstunde zu verlassen. Also die Greuel der Geschichte, deren Blätter von Blut triefen, langen nicht aus; Margarete, von der die Historie allerdings berichtet, daß sie später, als Königin von Navarra ein lockeres Leben führte und unter vielen Lieblingen auch den jungen Guise auserkor, muß hier in den Hochzeitstagen — „verruchte Hast, in ein ehebrecherisches Bett zu stürzen" — im Angesichte der Mörder ihres Gatten mit einem dieser Mörder

den Ehebruch begehen — so verlangt es eine überreizte, wüste Erfindung, die uns den Atem verschlagen will.

Katharina setzt unterdes das Mordwerk mit ungeschwächten Kräften fort. Es handelt sich zunächst darum, daß die Königspuppe Karl IX. den Mordbefehl unterschreibe. Der lenksame, „gut angelegte“ aber verderbte Knabe hat vor kurzem den Besuch des ehrenfesten Coligny empfangen und von diesem zum ersten Male erfahren, daß die heilige Schrift nicht Verfolgung, sondern Duldung, nicht Haß, sondern Liebe predige. Die Medicäerin und der Kardinal haben einige Mühe, diesen Eindruck zu verwischen. Aber die Verschwörungslüge und der päpstliche Konsens thun ihre Schuldigkeit, und der Zauberspiegel des geschäftigen Magus, der dem erschreckten abergläubischen Karl den Navarra als den künftigen König Frankreichs zeigt, reift die Entscheidung. Karl verfällt in ein Fieber, das vierzigtausend Menschen hinrafft: er unterschreibt das gräßliche Dokument.

In den Gemächern der Margareta finden wir den halb wahnwitzigen König wieder. Trotzdem er ahnt, daß ihm ein gräßlicher Betrug gespielt worden, denkt er nicht daran, den Befehl zu widerrufen. Er und seine Schwester — der Massenmörder und die Ehebrecherin — schwelgen in Jugenderinnerungen und elegischen schönen Sentiments, während in allen Straßen von Paris bereits die Henkersknechte des Signals zum Massenmorde harren. Nachdem der König, den das Fieber rastlos umhertreibt, abgewankt, erscheint Heinrich von Navarra, der das Furchtbare noch nicht ahnt, bei seiner Gemahlin. Er will vor ihr die Maske ablegen, an ihr Herz appellieren, ihr seine wahren Absichten und ihre Liebe eingestehen. Die Unglückliche überkommt endlich ein Gefühl ihrer Schändlichkeit, und sie gesteht in trockenen Worten, daß sie die Ehe brach. „Ihr seht mich fassungslos“, ruft, nicht ohne freiwillige Komik, der Mann der noch nicht vollzogenen und schon betrogenen Ehe aus — und damit ist diese Kleinigkeit, für die die Dichtung keine Zeit hat, abgethan. Margarete zieht den Schleier von den drohenden Schrecknissen, Hein-

rich macht einige pathetische Bewegungen, als wollte er sich in den Kampf stürzen; aber da die Elende für diesen Fall mit Selbstmord droht, beschließt der seltsame Held, das angebotene Rettungsasyl anzunehmen und sich in Margaretens Schlafgemach, „wo ihn gewiß niemand suchen wird," zu verbergen. Bald darauf erscheint Katharina mit ihrem Hofstaat, um das Ketzergericht, das begonnen hat, durch Lustbarkeiten zu feiern. Der Vorhang der Terrasse wird emporgezogen, und im Angesichte des brennenden Paris — während Todesrufe, Büchsenknallen und das Knattern der Gewehre so grell wie möglich mit dem Feste kontrastieren — vergnügt sich die Königin-Mutter mit dem Kardinal am Schachspiel und die Höflinge treiben Kurzweil mit den koketten Damen. Heinrich von Guise läßt das abgeschlagene Haupt des Coligny als Trophäe herbeitragen, und Katharina lüftet das Tuch über dem Kopfe und grinst ihr schauderhaftes bon soir, Coligny. Es fehlte nur noch, daß Karl coram publico mit dem geflügelten Schandworte: „Ein toter Feind riecht immer gut" an den verwesenden Leichnam des Admirals heranträte. Gar zu weit bleibt das Schauspiel auch hinter diesem Effekt nicht zurück. Karl stürzt, ein Wahnwitziger, von Gespenstern verfolgt, auf die Scene. Ihn verfolgt Blut, er will Blut sehen. „Eis auf die Stirne oder Blut vor meine Sinne," so lautet seine theatralische Redensart, der zwar keine wahrhaftige psychologische Regung des von Gewissensqualen Gefolterten entspricht, die aber eben berauschend genug klingt, um äußerlich den stärksten Schaudermoment der Geschichte zu vermitteln. Während der König auf den Balkon eilt, um harmlose Bürger, deren Schreckensschrei und Todesröcheln schauerlich herauftönt, zu erlegen, sucht Guise, der Mörder Colignys, sich Gewißheit darüber zu verschaffen, daß der gedungene Poltrot den Navarrer aus der Welt geschafft habe. Er kommt mit der Botschaft zurück, daß in den Gemächern des Königs Heinrich nicht dieser, sondern dessen Freund Rioux ermordet liege. Allgemeine Überraschung und erneute Hetze nach dem vornehmsten Opfer der Menschenjagd. Margarete beschwört

den König, dem Morden Einhalt zu thun, und gesteht endlich offen, den Gatten beschützt zu haben. Die Mörder dringen auf die Ketzerfreundin ein, und Held Heinrich fühlt sich endlich bewogen, aus seinem Versteck hervorzubrechen und mit etwas verunglücktem Pathos seine Gattin zu beschützen. Katharina hat natürlich nicht übel Lust, den machtlosen Retter festnehmen und „abmurksen" zu lassen — da rafft sich wider Erwarten der schwächliche Karl auf und spielt zum ersten Male den König aus. Die Ironie des Schicksals, das den Mann, um dessentwillen tausende fielen, unversehrt ließ, reizt sein überreiztes Gehirn: er befiehlt, die Greuel zu beenden, und nimmt Heinrich und Margareten unter seine Obhut.

Die liebe Bestie Katharina hat nun schlimme Tage. Das öffentliche Morden wird ihr untersagt, sie muß sich wieder aufs Giftmischen verlegen. Nach der Bartholomäusnacht, die alle Schrecken erschöpfte, grenzt der ungeminderte Eifer der Hyäne — so rächt sich jede Übertreibung des Effekts — bereits ans Komische. Sie ist nicht mehr der Mephisto der Tragödie, sondern der Mepheles der Operettenparodie, sie citiert von nun an die falschen Nummern. Um den Navarrer trotz des königlichen Schutzes aus dem Wege zu schaffen, muß Magus vergiftete Kerzen bereiten und in das Schlafgemach des Opfers befördern; ein an den ritterlichen Sinn Heinrichs appellierender Brief wird der Hofdame Fontanges abgezwungen und soll dazu dienen, den Todeskandidaten an sein Gemach zu fesseln. Nur ganz nebenher wird noch ein kleiner Mord verübt, den indes der Dichter selbst durch eine Note des Buches von der Bühne verbannt hat. Magus tritt nämlich aus seiner geheimnisvollen Verschlossenheit heraus und entpuppt sich als der alte Geliebte Katharinas, der um den Preis der Liebe das erste Gift gemischt und nun, der Giftmischerei und des Preises müde, um seine Entlassung bittet. Katharina gewährt gnädig die Entlassung, verweist den Astrologen auf ein Silberkästchen im Nebenzimmer, wo er seinen Lohn finden solle, drückt an einen Knopf und läßt den Mitwisser ihrer Ge-

heimnisse, dem der Boden des Nebengemachs unter den Füßen entweicht, in den Schlamm der Seine versinken.

Der Autor fühlt indes, wie gesagt, ein menschliches Rühren und läßt die Aufführung über diese Scene hinweg dem legendarisch frommen Schlusse des Schauderstücks, der sich im Gemache des Navarrers abspielt, entgegeneilen. Heinrich wird nächtlicherweile durch einen Besuch des Königs dazu bestimmt, dem trügerischen Briefe keine Foge zu leisten. Karl, von Gespenstern verfolgt, bittet den Vetter, in dessen Gemächern übernachten zu dürfen. Heinrich räumt den Platz, und Karl und Margarete, die sich einfindet, um den bedrohten Gatten zu warnen, atmen den Rauch der vergifteten Kerzen ein. In dem Delirium des tödlichen Krampfes sprechen die beiden eine Phantasie vom Unglück der Königskinder, die poetisch wirken könnte, wenn der abgehetzte Geist des Zuschauers noch Empfänglichkeit für solche Eindrücke bewahrt hätte. Da Karl aus seiner Betäubung erwacht, rafft er mit Überanstrengung so viel Besinnung zusammen, um das Testament, in dem er Heinrich von Navarra zum Nachfolger bestimmt, zu unterschreiben und den Hof herbeizuläuten. Sterbend übergiebt der Köng dem protestantischen Vetter die Herrschaft, Katharina bricht auf den Trümmern ihrer Mordpläne zusammen, Margarete stirbt in den Armen ihres Gemahls, und dieser verkündet als neuer König Freiheit und Duldung.

Lindner dachte beim Abschlusse seines Trauerspieles offenbar an einen jener Shakespearschen Helden, die über dem Grabe einer in Verbrechen erstickten Welt den Anbruch einer besseren Zeit verkünden. Aber leider fehlen alle Vorbedingungen dieses Abschlusses. Es ist nichts dagegen einzuwenden, daß Lindner den historischen Abschluß der Religionskämpfe anticipiert, daß er die französische Erbfolge und siebzehn Jahre der Geschichte — zwei Lebensjahre Karls und das ganze Regiment Heinrich III. — überspringt, um Heinrich als Sieger aus der Bartholomäusnacht hervorgehen zu lassen; denn dieses Recht, das Weltgericht zu beschleunigen, nimmt die dramatische Kunstform in Anspruch. Ebenso

mag er Margarete, die Schuldige, die in Wahrheit noch lange und viel lebte, immerhin sterben lassen. Aber was frommen dem Dichter all diese Freiheiten? Niemand glaubt an die Retter- und Richtermission dieses Heinrich, der seinen Geist und seinen Leib versteckt, — bloß um seiner Sicherheit willen versteckt ohne Plan und Energie für seine Landsleute und Glaubensgenossen. Der Heinrich der Geschichte kann uns noch als Held erscheinen; denn er wird gewaltsam am Hofe festgehalten, und kaum befreit, kämpft er wieder für seine Sache; der Heinrich des Dramas, der gemütlich mit den Mördern paktiert, ist eine schwächliche Puppe, die wir verachten. Ebenso unglücklich wie die Erhebung Heinrichs in der inneren Motivierung, ist Katharinas Untergang in der äußeren. War für sie, die in Todesmitteln so erfinderische, kein Todesmittel zu finden? Muß sie am vierten Akte sterben?

An der Erzählung der Handlung haftet wohl genug Kritik. Wir haben Einblick in ein krasses Effektstück von mangelhafter innerer Motivierung erhalten, ein Schauspiel, an dem die poetische Empfindung den geringsten, der raffinierte Calcul den stärksten Anteil hat. Daß Lindner ein Mann von Geist und Talent ist, daß diese Eigenschaften sich selbst in dieser rohen Mache nicht verleugnen, daß sich in Heinrich, in Karl Ansätze zu interessanter Charakteristik zeigen, ändert nichts an dem wesentlichen dieses Urteils. Vielleicht wird das Urteil dadurch nur verschärft. Ein derartiges Boulevardstück — „Die Bartholomäusnacht“ — es giebt, beiläufig bemerkt, ein solches vom älteren Dumas — könnte leicht minder anstößig erscheinen. Aber auch die Vornehmheit des Talentes verpflichtet. Ein Dichter durfte sich diese Bluthochzeit nicht zu schulden kommen lassen.

Gustav von Moser.

Ultimo. Lustspiel in vier Aufzügen.

Es heißt fast einen Spaß verderben, wenn man sich anschickt, eine Komödie, wie Mosers „Ultimo“ gewichtig zu nehmen und,

nachdem man sich herzlich ausgelacht hat, das Gesicht in ernste kritische Falten zu ziehen. Indes ist die Fähigkeit, Gelächter zu erregen, keineswegs die schlechteste von allen Verführungskünsten, und hat — man denke nur an Kotzebue — zum mindesten eben so oft den Geschmack verdorben, als die Bestechung den Charakter und der sinnliche Reiz die Sittlichkeit. Was von dem pudelnärrischen Stücke erzählbar ist, ist sicher nicht des Erzählens wert; aber vielleicht ist die Satire, die ziemlich anspruchsvoll aus dem Grundgedanken der Handlung hervorlugt, nicht unwert, ernst genommen, und, wenn es not thut, ernst zurückgewiesen zu werden. Die Vettern Lebrecht und Reinhardt Schlegel leben, der eine als reicher Kommerzienrat, der andere als armer Professor, seit langer Zeit in freundschaftlichem, nur durch die Reizbarkeit des Gelehrten von Zeit zu Zeit gestörtem Verkehr. Der Gelehrtenhochmut wendet sich nur ungern an die stets gefüllte kommerzienrätliche Tasche, und die gereizte Empfindlichkeit wittert selbst hinter den Ausbrüchen der Bonhommie beleidigenden Stolz und verletzendes Geldprotzentum. „Hätte ich mich mit meinem Geiste, meinem Wissen, meinem Ernst, auf die Börsenspekulation geworfen,“ meint der Herr Professor, kurz nachdem er sich von dem unwissenden, geistlosen und lustigen Kommerzienrat ein Darlehen von zweihundert Thalern erbeten, „ich wäre in kürzester Frist Millionär und könnte andere unterstützen, anstatt daß ich selbst der Unterstützung bedürfte.“ Diese hochmütige Äußerung bringt denn schließlich auch das Selbstgefühl des geduldigen Kommerzienrates in Aufruhr, er gedenkt, den prahlerischen Professor eines Besseren zu belehren, und ruft ihm ein gebieterisches: hic Rhodus, hic salta! zu. Hier sind 30 000 Thaler, über die Du frei verfügen kannst, nun mache Deine Sprünge, spekuliere bis Ultimo, und zeige, wie weit Du es mit Deiner Gelehrsamkeit als Börsianer bringst! Professor Reinhardt geht darauf ein, und die Dinge kommen, wie sie kommen müssen. — Unbekannt mit dem Werte der Papiere, mit den Chancen der Hausse und der Baisse, kurzum ein naiv Gemüt, von dem man

gar nicht glauben sollte, daß es seit der vorkrachlichen Zeit irgendwo in Mitteleuropa zu finden sei, verspekuliert sich der Börsennovize gleich mit dem ersten Geschäft, verschlimmert die Sache noch, indem er, unkundig des Börsenjargons, den Rat, zu verkaufen, für das Gegenteil nimmt, und hat, da der schreckliche Ultimo herannaht, nicht nur die ihm zur Verfügung gestellte Summe glücklich verloren, sondern auch noch ein nettes Sümmchen an Schulden zu bezahlen, welche die Frauen des Hauses, erfüllt von dem Glauben an den neuen Reichtum, für Möbel, Toiletten und andere Luxusgegenstände kontrahiert haben. Vetter Kommerzienrat ist indes zu gutherzig, um an einem so traurigen Triumphe sein Genügen zu finden, und da Frau Phantasie stets einen unerschöpflichen Reservefond den Lustspieldichtern für ihre verarmten Helden zur Verfügung stellt, so fällt es nicht schwer, einen Teil des geträumten Glückes für unseren argverschuldeten Professor zur Wahrheit zu machen. Der letztere hat zwar nicht das Pulver, aber doch sonst etwas Brauchbares erfunden, und der Kommerzienrat sich in aller Stille des Projektes bemächtigt, um es patentieren zu lassen und an einen spekulationslustigen Engländer für 20000 Thaler zu verkaufen. So lernt der Gelehrte das kaufmännische Übergewicht in Sachen des Erwerbes und der gewinnsüchtigen Spekulation nicht nur zu seiner Beschämung, sondern auch zu seinem Vorteile kennen, und wir werden, um eine Lehre und um einen fröhlichen Eindruck bereichert, von dem klugen Autor gnädig entlassen. Die Fröhlichkeit lasse ich gerne gelten, aber wie steht es mit der Lehre, die, zwar kein Erfordernis des Lustspieles, dennoch in diesem Lustspiel so aufdringlich und superklug über die Fabel hinwegschielt? Mich dünkt, man muß sich hüten, aus dieser Geschichte etwas schließen oder beweisen zu wollen. Unser guter Professor mag so erfindungsreich sein wie Odysseus, er kann nichtsdestoweniger mit seiner fadenscheinigen Logik, auf die er sich so stolz beruft, keineswegs als der typische Vertreter seines Standes gelten. Er repräsentiert vielmehr eine Specialität, deren

Borniertheit bisher noch nicht unter die Vorbedingungen der Habilitation aufgenommen ist. Ein Professor braucht nicht zu wissen, wie die kaufmännische Thätigkeit geartet ist, aber jeder Professor, zumal ein Lehrer der Physik, der ohne Logik das Gespötte seines letzten Schülers wäre, weiß ganz genau, daß jede praktische Thätigkeit einen gewissen Grad von Kenntnis, Erfahrung und Übung verlangt. Inwieweit das Talent als Prädestination für gewisse Beschäftigungen in uns wirkt, und wie weit man, ohne der Wahrheit ins Gesicht zu schlagen, mit der Specialisierung der Talente vorschreiten darf, das ist ein ungelöstes Problem, das in der Form des Lustspiels zu behandeln, wohl niemandem gelingen wird. Eine Thätigkeit wie das Börsenspiel indes, die nach beglaubigten Versicherungen zwar so gefährlich, aber keineswegs so schwierig sein soll wie das Seiltanzen, eine Spekulation, welche, so viel bis jetzt wenigstens die Wissenschaft konstatiert hat, an keine speciellen Vorzüge, sondern im besten Falle nur an gewisse, allgemeine, vielleicht auch gemeine Fähigkeiten des Verstandes appelliert, eine solche Thätigkeit dürfte in der That für einen Professor, dessen Scharfsinn sich bis zu einer Erfindung versteigt, schwerlich ein verschlossenes Buch mit sieben Siegeln sein. Aber sei dem wie immer. Die Frage offen gelassen, ob Newton, wenn er in Forstbank gemacht hätte, den großen Krach ebenso gut vorhergesehen hätte wie eine Sonnenfinsternis — die etwas alberne Geschichte, die uns Herr Moser auftischt, wird uns in dieser Angelegenheit schwerlich klüger machen als etwa die Erfahrung, daß auf der einen Seite ein Liebig, ein Agassiz, ein Ricardo sich vortrefflich auf die praktische Verwertung ihrer Forschungen verstanden, während ein Feuerbach mit all seinen wissenschaftlichen Errungenschaften an den Rand der materiellen Not gebracht wurde. Die Wette, zu deren Zeugen wir als Lustspielpublikum gemacht werden, ist von Grund aus schlecht angelegt, um in dem Streite der Vettern eine Entscheidung zu Wege zu bringen. Eine Rivalität der Fähigkeiten kann sich eben nur unter gleichen Voraussetzungen erproben, und ohne

Vorbereitung würde unser großsprecherischer Professor der Physik einem römischen Klassiker wahrscheinlich ebenso verlegen gegenüberstehen, wie dem Latein der Börse, von dessen Elementen er nicht die geringste Ahnung hat. Auch könnte uns selbst ein spitzfindiger, ersonnener Handel schwerlich von der Überzeugung abbringen, daß es ein edleres Beginnen sei, nach der Erkenntnis der Wahrheit zu streben, als durch ein mehr minder berechenbares Spiel seine Taschen zu füllen.

So viel mußte konstatiert werden, um der Gefahr einer falschen oder schiefen Schlußfolgerung auszubeugen. Im übrigen mag der drollige Handel seine erheiternde Wirkung thun, und den zahlreichen lustigen Einfällen, von denen er — freilich ohne jede Rücksicht auf die Gesetze dramatischer Komposition — gekreuzt wird, das Verdienst der Originalität bereitwillig zugestanden werden. Eine ganze Reihe von drastischen Scherzspielen schiebt sich zwischen den Beginn und den Abschluß der Wette ein, und jeder Akt ist so ausgiebig mit komischen Effekten versorgt, daß man weder Zeit noch Besinnung gewinnt, nach dem Zusammenhang und der Wahrscheinlichkeit dieses lustigen Durcheinanders zu fragen. Ein Liebhaber, der zwischen dem Entzücken über eine glückliche Bewerbung und dem Au und Weh über seine ausgeliehenen engen Stiefel schwankt, ein galanter Geck, der der Gefeierten, statt des Bouquets, das er im entscheidenden Momente verloren, die bloße Papiermanchette überreicht, ein gutmütiger Onkel, der sich in demselben Champagner berauscht, von dem er seinen Neffen zur Nüchternheit bekehren will, ein Doktor ohne Patienten, dem zu Liebe eine ganze Familie alle erdenklichen Leiden simulieren muß — Das sind so ungefähr die Ingredienzien eines lustigen Mischmasch, an dem man sich selbst an einem langen Theaterabend nicht den Appetit verdirbt. Am ergötzlichsten wirkt jedenfalls der vierte Akt mit der sinnreichen „Feuerprobe“, der ein liebendes Paar unterworfen wird. Besorgte Eltern, Gouvernanten und Pensionatsvorsteherinnen erfahren daraus, daß es ein Mittel giebt, die geheimsten und

zartesten Beziehungen liebender Herzen zu prüfen. Man gebiete nur dem verdächtigen Paare, das sich unbeachtet wähnt, in einem Zeitraum von 10 Minuten gemeinschaftlich vier Kerzen anzuzünden. Flammen schließlich die Kerzen, so sind die Herzen kalt, und flammen die Herzen, so bleiben die Kerzen kalt. Das Mittel ist probat, und wer es nicht glaubt, der mag nur versuchen, wie viel Zündhölzchen an einem Liebesseufzer oder an einer zärtlich gelispelten Frage zu Grunde gehen.

Ein Stück, das derartige Schwänke an dem losen Faden einer hausbackenen Handlung à la Benedix und Töpfer aneinanderreiht, ist nichts anderes, als eine Modernisierung und Verquickung der alten Fastnachtsspiele, welche sich mit der vereinzelten Vorführung ähnlicher Scenen begnügten. Die primitive Komik derartiger Schwänke trifft mit der fein humoristischen Charakteristik des Lustspiels allerdings in gewissen Endpunkten der äußeren Wirkung zusammen; aber so wenig alles, was uns weinen macht, auf das Gebiet der Tragödie gehört, ebensowenig kann jede Erschütterung des Zwerchfells dahin gedeutet werden, daß wir eine Komödie oder den Stoff einer solchen vor uns haben.

Der Veilchenfresser. Lustspiel in vier Aufzügen. (1875.)

„Ja ein derber und trockener Spaß; nichts geht uns darüber“ . . . Das gilt heute, wie vor achtzig Jahren, da Schiller noch die Geschmacksverderbnis mit goldenen Ruten geißelte und mit satirischer Bitterkeit gegen Kotzebue auftrat, gegen den seither redlich verketzerten, aber auch redlich bestohlenen Ahnherrn der modernen Komödienschreiber. An derben und trockenen Späßen leidet die Komödie „Der Veilchenfresser“ in der That keinen Mangel, und Moser, der Verfasser von „Stiftungsfest“ und „Ultimo“, dem wir manche heitere Stunde verdanken, hat uns auch diesmal weidlich belustigt. Bei dem „Wie“ wollen wir uns indes nicht zu lange aufhalten; denn gewisse Scherze gleichen den Taschenspielerkunststückchen, die auf die Täuschung der

Sinne berechnet sind. Dergleichen langatmig nacherzählen oder gar in die Faktoren auseinanderlegen — heißt, den harmlosen Betrüger um seine Wirkung betrügen. Der „Veilchenfresser“ selbst ist ein gut aus dem Leben gegriffener Lustspieltypus, eine Gestalt, welche überall im Salonleben auftaucht, wo eine vornehm schlechte Erziehung, die den Mann von Jugend an zum Dienste der Galanterie abrichtet, mit leichtlebigem Temperamente zusammentrifft. In unserem Lustspielfalle ist's der junge Husaren-Offizier Victor von Berndt, der den ganzen Veilchenflor der Umgebung verbraucht, um verschiedenen Damen seine duftenden Huldigungen darzubringen. Alltäglich durch den bereits wohlgeschulten Burschen, den Husaren Peter, Blumensträuße in die Boudoirs der Angebeteten zu senden, jedem hübschen Gesicht gegenüber von Artigkeit und Süßigkeit zu überfließen, das ist unserem „Veilchenfresser“ nun einmal zur zweiten Natur geworden, und diese Allerweltsgalanterie erweist sich natürlich ebenso wirkungslos, wie der Mangel an aller Ritterlichkeit. Selbst die geistreiche, tiefblickende Witwe Sophie von Wildenheim, die von Viktor aufrichtig geliebt, aber gleich allen übrigen mit Bouquets und Komplimenten regaliert wird, verbirgt hinter schneidiger Kälte das wärmere Interesse für einen Menschen, den sie um seiner männlichen Koketterie willen nicht zu achten vermag. Unser Held, der jeder Dame Schmeichelhaftes zu sagen weiß, ist also im Grunde nicht besser daran als sein schüchterner Freund, der Referendarius von Feldt, der keiner gegenüber den Mund aufzuthun wagt, selbst nicht der kleinen Valesca gegenüber, der Tochter des Festungskommandanten von Rembach, die es an naiver Ermunterung im Verkehr mit dem stummen Bewerber sicherlich nicht fehlen läßt. Sollen die Dinge sich lustspielmäßig gestalten, so muß der Redselige zum Handeln und Schweigen, der Verschwiegene aber zum Reden gebracht werden. Das geschieht, indem Victor sich für die verleumdete Freundin der geliebten Witwe schlägt, ohne sich vor der letzteren auch mit der leisesten Andeutung seiner That zu berühmen, während der mut-

lose Referendarius durch ein Mißverständnis dazu veranlaßt wird, in lauten Jubel über den Besitz der angebeteten Valesca auszubrechen, den er wohl zeitlebens nicht laut zu verlangen gewagt hätte. Der Kern der Handlung wäre damit ungefähr gegeben; aber der Schwerpunkt der Wirkung liegt nicht hier, sondern in den schnurrigen Einfällen, von denen der Kern vollständig umsponnen und umwickelt ist und die, fast unabhängig vom Grundthema, ein bewegtes Scheinleben auf den Brettern hervorrufen. Die Handlung, die auf vier Akte nicht sowohl verteilt, als ausgespannt ist, könnte eben so gut im ersten oder in einem fünften ihren zufälligen Abschluß finden: die Hauptsache bilden die lustigen Bilder und episodischen Verwechslungen, die, zwischen den ersten und vierten Akt eingeschoben, die dramatische Architektonik über den Haufen werfen, aber in der That eine unwiderstehlich komische Wirkung bewähren und sich rasch genug abspielen, um nicht zu ermüden. Zumal der dritte Aufzug, der uns auf die Citadelle versetzt, wo Victor die Strafe für die Herausforderung zum Zweikampf abbüßt, während der Referendarius als „Freiwilliger“ einexerciert wird, bietet eine überraschende Fülle origineller und ergötzlicher Situationen. Wenn der malheureuse Liebhaber, der eben die Übung im Laufschritte mitmachen muß, aus Reih' und Glied ausbrechen will, um seiner Valesca nachzulaufen, oder wenn der preußische Unteroffizier, der seine Zeit begriffen hat, „mehr Geist ins linke Been“ und „mehr Intelligenz in die Haltung“ kommandiert — so ist das ein glücklicher, überaus drastischer Versuch, den Humor der Münchener Bilderbogen auf die Bretter zu verpflanzen. Schwächer freilich ist der vierte Akt ausgefallen, der die Lösung sämtlicher Konflikte zur Nachtzeit in dem Schlafzimmer einer älteren Dame herbeiführt und mit seinem Negligé-Humor zuweilen etwas anwidernd berührt, und bedenklich ist's überhaupt, daß in den Späßen Mosers zuweilen ein Zug von durchsichtiger Methode zu Tage tritt. Spaß und Methode aber sind unversöhnliche, grimmige Feinde, die einander zu vernichten drohen, wo immer

sie zu nah aneinander geraten. Der Coup, das Tempo einer hastigen Verrichtung durch störende Zwischenfälle zu retardieren und dadurch eine komische Wirkung zu erzielen, wird beispielsweise von unserem Autor zu oft benützt, um nicht durch die merkliche Absicht zu verstimmen. Die Gießkanne im „Stiftungsfest“, die engen Stiefel und die Kerzen in „Ultimo“, die Schere im „Veilchenfresser“ u. s. w. sind komische Instrumente, die allzuauffällig denselben Fabrikstempel an sich tragen. Dergleichen leicht verhüllte Wiederholungen wird Moser, dem es an originellen Einfällen und scharfem Blick für das moderne Leben fürwahr nicht gebricht, vermeiden müssen, wenn er mit seiner Lustspielposse nicht der Manier verfallen soll. Wenn der Zuhörer einmal dahin gelangt ist, als eine Art umgekehrter Kassandra alles Heitere vorherzusehen, dann ist sein Schicksal noch trauriger und jedenfalls langweiliger als das der alten trojanischen Unglücksprophetin.

Moser und Schönthan.

Krieg im Frieden. Lustspiel in fünf Akten.

Krieg im Frieden, das will besagen: ein Manöver, und wenn man noch einen Nebensinn hineingeheimnissen will: die Verwirrung und die Herzenskämpfe, die durch eine wohlbestallte militärische Einquartierung im Familienleben einer Kleinstadt herbeigeführt werden. Mit dieser Erklärung des Titels ist auch schon der Kern des Stückes gegeben. Es wäre ein undankbares Geschäft, die Handlung desselben zu erzählen. Dem Erzähler ginge es etwa wie einem thörichten Esser, der sich bei gewissen Fischsorten an die festen Bestandteile halten wollte. Was behielte er in der Hand? Das Ungenießbare. Das Gerippe des Stückes ist total belanglos; schmackhaft sind die Weichteile, die dasselbe umschließen. Es liegt blutwenig daran, auf welchem Wege Hans und Grete einander bekommen und was für psychologische Wandlungen sie durchmachen und veranlassen. Dagegen haben

Hans und Grete — man darf sich dieses Paar auch vervielfältigt denken — die Verpflichtung, eine Unzahl komischer Verwickelungen direkt oder indirekt herbeizuführen, ehe sie den Segen des Lustspieldichters und des Publikums erhalten. Mit den höheren Anforderungen, welche die Produktion eines Freytag, Bauernfeld, Wilbrandt im deutschen Lustspielpublikum erweckt hat, darf man an eine solche Komödie nicht herantreten. Läßt man endlich das Genre der Lustspielposse gelten, und ist man geneigt, der selbstherrlichen Situationskomik das breite Terrain eines Theaterabends einzuräumen, so können Moser und Schönthan mit ihrem neuesten Opus vor vielen anderen in Ehren bestehen. Die nüchterne, kahle Methode der Permutationen und Kombinationen, die in einigen Lustspielen von Moser vollends den Spaß zu ertöten drohte, tritt hier wieder einmal gegen die unmittelbare Anschauung des Lebens zurück. Die bunt an einander gereihten Situationen beruhen nicht auf einem trockenen Rechenexempel, sind vielmehr mit Lebens- und Gestaltungsfreude der Wirklichkeit nachgebildet. Voraussetzungen, Charaktere und psychologische Motivierungen muß man auf guten Glauben hinnehmen; die Situationen dagegen sind wirklich launig, liebenswürdig und anspruchslos, humorvolle Bilder, die in anmutigem Wechsel so rasch an uns vorüberziehen, daß uns kaum Zeit übrig bleibt, dem tieferen Zusammenhange und der Konsequenz in der Durchführung der Gestalten nachzufragen. Seit dem „Stiftungsfest" war es Moser nicht gelungen, uns so freundlich und einschmeichelnd in seine dramatische Guckkastenwelt hineinzutäuschen, wie in diesem Stück. Wir sind schließlich nicht einmal böse darüber, durch Scheinkonflikte getäuscht, durch unhaltsame Voraussetzungen und gewaltsame Lösungen dupiert worden zu sein. Für den Mangel eines Hauptzweckes hat uns eine Fülle heiterer Nebenzwecke entschädigt, und so wenig das Ganze im höheren Sinne für eine Stichprobe unserer deutschen Komödie gelten will und soll, so ist es doch nach einer wesentlichen Richtung hin durch einen eminent deutschen Zug ausgezeichnet. Der Humor dieser bilder-

bogenartigen Komödie verhält sich zu den überwürzten französischen Possen ähnlicher Struktur etwa wie der Spaß der „Fliegenden Blätter“ zu dem des „Journal amusant“. Die Lustigkeit ist frei von jedem bedenklichen Beigeschmack der Frivolität, die Komik der Situation ungetrübt durch den Ausblick auf unheilbare sittliche Gebrechen. Es handelt sich nicht um die Erbärmlichkeit des Lasters, die zu verständnisinnigem Lächeln einlädt, sondern um die Schwächen guter Menschen, die zu herzlichem Gelächter herausfordern.

Soll ich ein Übriges von dem militärischen Scherzspiel erzählen, so hüte ich mich vor allem davor, die Nebensache zur Hauptsache zu machen und das bunte Nebeneinander scenischer Voraussetzungen in das langweilige Nacheinander der Erzählung aufzulösen. Einige komische Situationen mögen genügen, den Charakter des Ganzen zu kennzeichnen. Im ersten Akt ist alles, was einen Weiberrock trägt, beschäftigt, sich für das große Ereignis der Einquartierung vorzubereiten. Lieutenant Reif von Reifingen, der als Quartiermacher im Hause des Rentiers Heindorf erscheint, bearbeitet zunächst im Vorsaal vor dem Spiegel sein Hinterhaupt mit zwei Haarbürsten, während die jungen Damen im Salon, die ihn erwarten, in ähnlicher Weise mit ihrer Frisur beschäftigt sind. Das komische Terzett erregt um so größere Heiterkeit, als die drei Personen gleich darauf mit dem Ausdrucke der Überraschung über das unvermutete Zusammentreffen einander gegenübertreten. Im zweiten Akte bestreitet der Stabsarzt Ernst Schäfer im wesentlichen den komischen Effekt. Er ist insgeheim (der Grund dieser Heimlichkeit bleibt gleichfalls ein Geheimnis) mit dem Gesellschaftsfräulein Agnes Hiller vermählt, und um seine häufigen Besuche im Hause zu motivieren, läßt er den General, der daselbst erwartet wird, für einen siechen und hilfsbedürftigen Mann gelten. Er gerät in die äußerste Verlegenheit, da er diese Angaben dienstlich vor dem kerngesunden General verantworten soll, und vermag sich nur durch ein reumütiges Geständnis aus der Klemme zu ziehen.

Im dritten Akte ist wiederum Lieutenant von Reif das ergötzliche Opfer eines heiteren Malheurs. Der verliebte, selbstgefällige Jüngling ist bei einer galanten Expedition ins Wasser gefallen und in das Haus des Stadtrats Henkel geschafft worden. Er wird daselbst mit trockenen Kleidern versehen und seine schlanke Lieutenantsgestalt schlottert in den Gewändern des wohlbeleibten Stadtvaters einher. Um das Unglück voll zu machen, begegnet er in diesem Aufzuge seiner Angebeteten, vergißt im entscheidenden Momente seine Metamorphose und wagt in der jämmerlichen Gestalt eines zerplatzten Luftballons eine Liebeserklärung, die natürlich mit homerischem Gelächter beantwortet wird. Im vierten Akte wird uns eine Art militärischer Sommernachtstraum vorgegaukelt. Im Park, in dem der General die Musik aufspielen läßt, schwirren die Liebespaare durcheinander. Auch Generalsdiener und Lieutenantsbursche, auch Köchin und Stubenmädchen sind nicht unempfindlich geblieben. Der allgemeine Dienstbotenmangel wird endlich so drückend, daß der General Allarm blasen läßt, wodurch die merkwürdigsten Enthüllungen herbeigeführt werden. Die Soldaten eilen, gefolgt von ihren Schönen, vom Tanzboden herbei, der Adjutant springt aus dem Fenster eines Pavillons, in dem er sich verborgen hielt, der Stabsarzt kommt atemlos von einem Rendezvous und zu guter letzt erscheint noch ein Pseudokrieger, der den Offizierspaletot als Deckmantel seiner geheimen Liebesschmerzen benützt hat. Im fünften Akte finden sich natürlich die Liebenden recht und schlecht zusammen. Die Lösung, rasch und unvermittelt, wie sie ist, darf nur für eine Scheinlösung gelten. Aber es handelte sich ja auch nur um ein Scheingefecht, um ein Manöver, das uns ergötzte, ohne daß es uns beifiel, die Parteien und die Bewegungen ernst zu nehmen.

Unsere Frauen. Lustspiel in fünf Akten.

Nichts schwieriger, als aus diesem Knäuel von Lustspieleinfällen, Possenscherzen und Schauspielmotiven einen leitenden

Faden herausfinden zu wollen. Die Autoren necken uns aus einer Situation in die andere hinein. Kaum glauben wir das Wesentliche der Handlung erfaßt zu haben, so entschlüpft es auch schon unseren Händen, irgend ein Nebenmotiv bauscht sich zur dominierenden Situation auf, platzt in seiner Hohlheit zusammen, ein anderes wird rasch vorgeschoben, um eben so flüchtig abgethan zu werden, und alles läuft schließlich darauf hinaus, uns durch einen bunten Wechsel von mehr oder minder ergötzlichen Scenen zu blenden und zu verwirren. Wer selbst in der Blütezeit der wildgewachsenen Lustspielposse sich noch nicht entwöhnt hat, auch eine Komödie mit dem Anspruche auf Einheit, Zusammenhang und schöne Rundung zu verfolgen, den kann solch eine Hetzjagd schier zur Verzweiflung bringen. Die Autoren hasten sozusagen an ihrem eigenen Sujet vorbei nach irgend einem in der Luft schwebenden Effekt, und der schwerfällige Zuhörer, der irgend ein Motiv ernst genommen, wird jeden Augenblick von den Autoren selbst dupiert und verspottet. Doch „wer nichts denkt, dem wird es geschenkt, der hat es ohne Sorgen.“ Dergleichen, scheint es, muß man genießen wie die Gänge eines Bankets, deren jeder bestimmt ist, den Geschmack für die folgende Speise zu reizen. Für Mannigfaltigkeit ist gesorgt, und wer zu genießen versteht, wird sich bei keinem Gange zu lange aufhalten wollen. Der Braten ist ein wenig abgestanden. Salz und Pfeffer drein! und er wird sich hinunterschlucken lassen. Die Klöße sind zu derb. Man lasse sie stehen, es wird ohnedies rasch abgeräumt! Es giebt Pikanterien, schmackhafte Saucen, Näschereien, schließlich einen süßsauren Rührbrei, der niemandem recht munden will, aber ein Schluck Champagner drauf und der üble Eindruck ist wieder verwischt. Im Grunde war's doch eine reich gedeckte Tafel, hungrig ist niemand geblieben, und wer sich nicht übersättigt fühlt, der mag zufrieden sein.

Typisch für die ganze Komödie ist deren komische Hauptperson, der Lohndiener Pfeffermann, ein Tausendsassa, der sich in jede Situation zu finden weiß, der die Trinkgelder mit den

Manieren eines Hofrates in Empfang nimmt, den Herrn sowohl wie den Knecht zu spielen versteht und immerwährend das bedeutsame Schlagwort: „Das genügt“ auf den Lippen führt. Eigentlich sind alle Personen des Stückes solche „Pfeffermanns“, solche Lohndiener im Solde der Autoren. Sie lassen sich in jeder Situation und zu jedem Spaß gebrauchen, sind für jeden Einfall bei der Hand, und wenn sie glücklich irgend einen Effekt besorgt haben, denken sie bedeutsam: „Das genügt“ und ziehen sich in ihre Unbedeutendheit zurück. Da wäre es denn durchaus vergeblich, über eine einheitliche Handlung nachzudenken, welche die Autoren nicht vorgedacht haben. Ich greife auf gut Glück einige der durcheinanderflatternden Motive heraus, um die guten und schwachen Einfälle beiläufig zu charakterisieren. Der verhältnismäßig beste Einfall gehört dem zweiten Akte an. Ein neues Stück, betitelt „Unsere Frauen“ (diese Selbstbespiegelung ist uns schon aus den Komödien „Ein Erfolg“ und „Durch die Intendanz“ bekannt), hat mit der Schilderung weiblicher Schwächen besonderen Effekt gemacht. Die ehrsame, kluge, nur ein wenig zänkisch angelegte Frau Adelheid Lorm fühlt sich in ihrer Eigenschaft als Schwiegermutter durch das Stück verletzt und entbietet den Autor, den Schriftsteller Grosser, zu sich, um ihm in wohlgesetzter Rede die Roheit der endlosen Angriffe auf die Schwiegermütter zu Gemüte zu führen. Grosser soll Zeuge eines Familienabends werden, der all seine gehässigen Vorwürfe entkräftet, all seine Schilderungen Lügen straft. Der Schriftsteller läßt sich denn auch wirklich unter einem falschen Namen in die Familie einführen und muß von allen anwesenden Frauen die Verurteilung seines gehässigen Stückes vernehmen. Aber siehe da, in einem unbewachten Momente unterfangen sich die Männer, ihr Ergötzen an einigen launigen Scenen der Novität kundzugeben, die Schwiegermutter braust auf, der Backfisch ist verletzt, die Freundin beleidigt, der Schwiegersohn begehrt auf, die ganze Familie stiebt in Verdruß und Ärger auseinander, und der Autor erlebt den Triumph, die Wahrheit seiner dramatischen Schilderung

vor der Anklägerin und an derselben durch die Wirklichkeit bestätigt zu sehen. Der Spaß ist gut eingeleitet und durchgeführt, was sich von der komischen Situation des folgenden Aktes schwerlich behaupten läßt. Der alte Dorn hat, um seine häufigen Wirtshausbesuche zu entschuldigen, seiner strengen Frau einen Geheimrat Schulze, der ihn zu allerhand Vergnügungen einlade, vorgegaukelt und gerät in große Verlegenheit, da die scharfsichtige Ehehälfte besagten Geheimrat einmal leibhaftig vor sich zu sehen wünscht. In seiner Not giebt er dem findigen Pfeffermann den Auftrag, gelegentlich einmal einen Geheimrat Schulze ins Haus zu senden, der sich so rasch wie möglich wieder entfernen soll. Pfeffermann spielt selbst den vornehmen Freund, wird von der Frau erwischt und zu Tische geladen und von dem empörten Mann zum Hause hinausgeworfen — eine groteske Posse, deren roher Schluß geradezu verletzend wirkt. Die letzten zwei Akte sind ein Stück für sich und könnten etwa den Titel führen: „Der drohende Bankrott und die Umarmungen vor dem Lohndiener.“ Die letzteren kann man sich gefallen lassen, sie sind drollig und harmlos genug, „der drohende Bankrott“ dagegen ist eine ziemlich schale Komödie mit falscher Rührung und schielender Moral. Die Compagnons Stein und Hilberg sind durch ein leichtfertiges amerikanisches Geschäft an den Rand des Konkurses getrieben worden. Die Unglücklichen teilen ihr Mißgeschick ihren Frauen mit, der heiteren, ewig lachenden Fanny Hilberg und der sentimental angelegten Hedwig Stein. Die erstere, zufrieden, ihr Vermögen gewahrt zu wissen, will so rasch wie möglich zu ihren Eltern entfliehen, die andere erklärt mutig und hilfreich im Unglück bei ihrem Manne ausharren zu wollen. Die Leichtfertige wird durch das gute Beispiel beschämt und kehrt gleichfalls auf den Pfad der Tugend zurück. In diesem Moment erscheint der Lohndiener und meldet, daß seine letzte Bemühung um Bargeld eine vergebliche gewesen sei. „Was thut das?“ rufen die Männer aus, „wir haben ja unsere Frauen!“ „Das genügt,“ ergänzt der Lohndiener, und die Rührung ist

eine allgemeine. Aber werden denn die guten Frauen an Zahlungsstatt gegeben und genommen? Wie seicht, wie frivol und effekthascherisch ist diese ganze, scheinbar so ernste Situation! Trost und Aufraffung wäre am Platze, Jubel und Heiterkeit ist abgeschmackt. Man blättere einmal im „Fallissement“ von Björnson; wie herrlich ist da der Trost, welchen der Zusammenhalt der Familie in solcher Lage darbietet, in seiner Tiefe und Weihe dargestellt! Durch alle Schauer der Armut und des Ehrverlustes dringt ein heller Ton des Trostes und der Hoffnung hindurch — gleichsam ein Lichtstreif der Morgendämmerung, der am Nachthimmel auftaucht. Hier aber wird eine tiefernste Verwicklung wie ein Possenmotiv behandelt und gelöst, das Schlagwort tritt an die Stelle des Gefühls, und das Ganze macht einen halb kindischen, halb leichtfertigen Eindruck. Weit besser ist das Motiv des letzten Aktes: Vater und Mutter, die sich im Verkehre miteinander hartherzig stellen, und deren jedes den Kindern heimlich das nötige Geld zusteckt, wodurch die Katastrophe vermieden werden kann. Der Zug ist launig und gemütvoll und paßte wohl in eine besser motivierte und durchgeführte Situation hinein. Genug der Einzelheiten! Das Erzählbare ist immer wieder das Schwächste an einem Stücke von Moser. Das beste ist die Heiterkeit der fragmentarischen Situationen, das Hin und Wieder der Witzworte, die Überraschung und Überrumpelung durch komische Situationen. Nach dieser Seite hat der neue Komödienwirrwarr wenigstens zum größten Teile seine Schuldigkeit gethan, er ist ganz darnach angethan, stark belacht und beklatscht und so rasch wie möglich vergessen zu werden. Der anspruchsvolle Titel „Unsere Frauen“ mag als Notbehelf verziehen sein. „Unsere Frauen“ werden sich wohl hüten, in diesem Schnickschnack ihr Spiegelbild erkennen zu wollen. Die Herren Moser und Schönthan verstehen unsere Frauen just so gut wie weiland Kotzebue. Aber die Frauen werden nicht böse sein. Die besten von ihnen sind ohnedies gewohnt, nicht verstanden zu werden.

Murad Efendi.

Selim III. Trauerspiel in fünf Aufzügen.

Was Lessing nur erst vorsichtig angedeutet, was die Romantiker, wenn auch unklar und verworren, in der Empfindung hatten, was Goethe indirekt in allen seinen dramatischen Werken lehrt, was die einer ästhetischen Anschauung unfähigen Kritikaster welche die Tragödien am liebsten mit dem Geschichtsbüchlein in der Hand kontrolieren, aller Orten in Abrede stellen, das wird uns durch die zahlreichen deutschen Trauerspiele, die in Buchhandlungen und auf den Brettern erscheinen, bis zur Gewißheit bestätigt. Das Historische ist nie und nimmer der Endzweck eines Dramas, ist immer nur eine Stütze der Kunstform, immer nur ein Mittel, den Eindruck der Wirklichkeit zu steigern, nicht mehr und nicht weniger. Es ist unschätzbar für den Dramatiker, wo es dazu beiträgt, Zeit und Menschen zu individualisieren, es wird zur schlimmsten aller Gefahren, sobald es sich mit den breiten Schultern des rohstofflichen Interesses zwischen den Dichter und dessen poetische Intentionen drängt. An der Tragödie „Selim III.", dem Erstlingswerk des talentvollen Murad Efendi, ist uns die Verwechslung des Historischen mit dem Dramatischen in erschreckender Deutlichkeit vor die Augen getreten. Weit entfernt, dem Dichter die zaghafte poetische Freiheit, mit der er seinen Stoff behandelt, zu mißgönnen, wünschten wir, er hätte von den souveränen Vorrechten des Dichters mit starkem ästhetischen Bewußtsein einen ausgiebigeren Gebrauch gemacht, Der historische Selim ist mit seinem Nizam-i-Djedid, mit seiner „neuen Ordnung", die sich im wesentlichen auf die Einführung einer europäisch einexerzierten Miliz beschränkte, wohl nicht annähernd so weit gegangen wie der poetische, vom josephinischen Geiste erfüllte Reformator, den uns der Dichter vorführt. Was liegt daran? Der historische Selim wurde ein Jahr lang in Haremsgefangenschaft gehalten, ehe er anläßlich einer erfolgreichen Bewegung, die sich zu Gunsten seiner Reformbestrebungen erhob,

auf Befehl seines Nachfolgers Mustafa IV. ermordet wurde. Es ist nur notwendig, daß der Dichter seinen Helden unmittelbar nach dem Sturze im Kampfe mit den Janitscharen fallen läßt, daß er das Interregnum Mustafas kühn überbrückt und in der unmittelbaren Nachfolgerschaft Machmud II. den Sieg der Selimschen Reformgedanken verkündet. Hätte Murad nur noch mehr Unwesentliches beiseite geschoben, hätte er sich nur noch mutiger der Lockungen erwehrt, mit denen die kahle Staatsaktion, das äußerliche historische Begebnis und das türkische Kostüm an ihn herangetreten sind. Sein Stück leidet an einer historischen, ethnographischen und topographischen Verfettung, welche die Schönheit des Baues vernichtet und den poetischen Herzschlag gefährdet Das Schwirren der krummen Säbel, das Durcheinanderflimmern der bunten Trachten, die geräuschvollen und mitunter dennoch leeren Ensemblescenen, das Gerassel strategischer Redensarten, das Prunken mit fremdartigen Personen- und Ortsnamen — all dies bildet ein Netz theatralischer Wirkungen, durch welches das wesentliche der dramatischen Vorgänge nur durchzuschimmern vermag. Es ist löblich, daß uns der Autor die konservative Gegenströmung, durch die sein reformfreundlicher Held bedroht wird, veranschaulichen will. Mag der Groß-Mufti den prinzipiellen Gegensatz, mag der Scheich Soliman den schlauen Vorteilsmenschen, der Bettelderwisch die Fanatiker des Pöbels, der Koch Ali die um ihre Vorrechte besorgten Zünfte, der Janitschare den Hochmut der türkischen Prätorianer vertreten! Aber wozu das Dutzend gemalter Türken, das uns außerdem von der Bühne herab mit ausdruckslosen Augen anstarrt! Wozu die endlosen Scenen der Rebellen, welche die Verschwörung sportmäßig betreiben und deren Absichten, um mit Kant zu sprechen, viel deutlicher wären, wenn sie nicht gar so deutlich sein wollten? Derartige Zuthaten können im besten Falle nur blenden, im schlimmeren zerstreuen, im allerschlimmsten langweilen. Murads Trauerspiel ist durch diese theatralische Weitschweifigkeit, in die der Autor den Stoff zerdehnt, um die Vertiefung gekommen.

Das Stück ist auf diese Art zu einem türkischen Teppich geworden, dessen Untergrund ein so grelles und kompliziertes Muster aufweist, daß die Hauptfiguren des Mittelbildes sich von dem Bunterlei nicht abzuheben vermögen. Und es ist schade, daß es so gekommen ist, denn das Trauerspiel hat Ansätze zu einer energischen Charakteristik, Einzelnheiten von entschiedener poetischer Schönheit und echt tragische Züge in der inneren Motivierung der Handlung.

Versuchen wir's, den poetisch-dramatischen Kern aus der buntfarbigen Hülle des Theatralischen herauszuschälen. Selim, der Vertreter der Aufklärung, Joseph II. im türkischen Gewande, ist eine thatkräftige, begeisterte Natur. Mit Stumpf und Stiel will er die alten Schäden der Türkei ausrotten, das Recht auf den Thron, das Volk zur Freiheit und Menschenwürde erheben. Gegen die Verkehrtheit der alten Bräuche, gegen den Hochmut der Kasten, gegen die Erbärmlichkeit der Höflinge, gegen das stumpfe Vorurteil der Menge, und nur gegen diese gedenkt er die alten unumschränkten Rechte des Sultans zu gebrauchen. Eine gut gemachte Volksscene, die im Bazar zu Konstantinopel spielt, gewährt uns gleich zu Beginn einen Einblick in den Geist seiner Reformen und in die Aufregung, welche durch seine Neuerungen wachgerufen wird. Selim selbst enthüllt im Gespräch mit Sebastiani, dem Gesandten Napoleons, seine radikalen Absichten. Der Staat soll von Grund aus verjüngt werden, und der Grund des Staates sei die Familie. Darum soll das Weib aus seiner niedrigen Stellung emporgehoben werden, und der Sultan selbst will seinem Volke ein leuchtendes Beispiel geben, indem er seine geliebte Favoritin Zuleicha als Kaiserin auf den Thron des Padischa zu erheben gedenkt. Selims rechter Arm ist der Großvezier Hussein, des Gebieters jüngerer Freund, der mit Mut, Wachsamkeit und Energie für die neue Richtung eintritt. Ihm verdankt Selim die Entdeckung einer Konspiration, welche das Leben und die Herrschaft des Sultans bedrohte. Hussein ist es, der selbst gegen den Bruder der Favoritin, gegen den an der Verschwörung

beteiligten Admiral strenge Gerechtigkeit zu erwirken weiß, Hussein, der sich mutig in das Lager der Verschwörer begiebt, um ihnen die Stirne zu bieten und sie im offenen Kampfe aufs Haupt zu schlagen. Selim dankt dem Freunde und Strebensgenossen in überschwenglichen Worten, Arm in Arm mit diesem will er das Jahrhundert in die Schranken fordern. Es ist Carlos, der auf den Thron gestiegen, und Posa, der sein Minister geworden ist. Die Haremsscene des zweiten Aktes wirft die ersten Schatten in dieses Lichtmeer von Tugend und Freundschaft. Ganz Sinnlichkeit, ganz Leidenschaft tritt uns das türkische Weib in der lockenden Gestalt Zuleichas entgegen. Die Gefühle des Sultans, dem sie sich in Dankbarkeit und Ehrfurcht hingegeben, erwidert sie nicht. Sie glüht für Hussein, dessen Anblick ihr Herz in fiebernde Unruhe versetzt hat und, da ihr der Haremshüter Muchtar Aga — ein Mohr, der sich nur durch den Mangel an Humor von seinem bekannten Stammesgenossen zu Genua unterscheidet — einen Anschlag auf das Leben des geliebten Großveziers enthüllt, wagt sie das Unerhörte: den vergötterten Mann zu sich in den Harem zu bescheiden. Sie will ihn retten, für sich und ihre Liebe retten. Halb Eboli, halb Milford, erwartet sie ihn im unnahbaren Frauengemache und Hussein, der sich zu einer Beratung mit des Sultans Mutter, mit der Valide Sultan, eingeladen wähnt, betritt ahnungslos den verhängnisvollen Boden. Er erschrickt über den befremdenden Anblick, erzittert vor der Schönheit der entschleierten Favoritin. Erst Carlos gegenüber der Eboli, dann Posa gegenüber der Königin, zuletzt wieder Carlos gegenüber der Königin entzieht er sich den Lockungen der aufdringlichen Liebe. Die Treue für Selim trägt den Sieg davon. Joseph entwindet sich der Potiphar und läßt leider nicht den Mantel zurück, den der wachsame Aga, der schwarze Intrigant im Fluge erblickt und als den des Großveziers erkennt. Muchtar Aga, eine Kreatur im Dienste der Verschwörer, die zunächst die Parole gegen Hussein ausgegeben haben, versucht dem Sultan das Gift tropfenweise einzugeben. Er flüstert zunächst nur

von einer Entweihung des Harems, um das Mißtrauen allmählich aus den Tiefen des Gemütes hervorzulocken. Der Versuch ist vergeblich. Vertrauensselig verkündet Selim der zitternden, von innerem Kampfe durchtobten Zuleicha, daß er ihr als ebenbürtiger Gemahlin die Krone aufs Haupt zu setzen gedenke. Energisch widersteht er den Bitten, Klagen, Vorwürfen und Spottreden seiner Mutter, die mit den alten Bräuchen das Reich verloren wähnt und die sich endlich, eine betrogene Betrügerin, den Verschwörern anschließt, die ihr vorspiegeln, bloß gegen Hussein zu kämpfen, während sie dem Sultan selbst an den Leib zu rücken gedenken. Selim steht fest und aufrecht im Sturme der Gefahren. Unbeirrt verkündet er dem Divan die Reformen des Staates an Haupt und Gliedern; unerschüttert vernimmt er die Vorwürfe und Drohungen der Gegner. Nun wird ein äußerstes Mittel versucht. Der Aga verstärkt seine Dosis Gift; er wagt es, im offenen Rate die Stimme zu erheben und beschuldigt Hussein, den Harem des Sultans betreten zu haben. Aber auch dieser wohlgezielte Schuß verfehlt sein Ziel. Selim, einen Augenblick dem Zorne hingegeben, gewinnt in wenigen Augenblicken Fassung und Vertrauen. Er vermutet eine Liebelei zwischen dem Großvezier und einer Sklavin des Harems und fühlt sich nicht berufen, den Besuch des Frauengemaches, das Vergehen gegen eine Form, deren Fesseln er zu zerreißen gedenkt, in alter, grausamer Art zu ahnden. Er hält treu zu seiner Fahne und zu seinem Fahnenträger Hussein und beschließt einen Ritt durch die unruhige Stadt, um dem aufgeregten Volke gegenüber die imponierende Majestät zu erproben und die Festigkeit des Willens zu bekunden. Die Verschwörer erbleichen vor seinem Mute, sie harren wie Gefangene im Palaste auf seine Rückkehr, und sie vernehmen zitternd, daß das Volk auf den Straßen dem Khalifen zugejauchzt habe. Der zurückgekehrte Selim, der die Anzeichen des Aufruhrs nicht übersehen hat, erhofft mit Zuversicht den Sieg der guten Sache. Zwar nagt der Verdacht gegen Hussein an seinem Herzen, zwar sieht der Sohn mit Schmerz die eigene Mutter im Lager der Gegner,

zwar dringt der Sturm der feindlichen Elemente bis an den Thron heran, aber noch erscheint die Zukunft der bewußten, konsequenten, in sich einigen Kraft im goldigen Lichte der Hoffnung. Es ist einer der besten Züge des Stückes, daß nicht die Intrigue, nicht die Verschwörung, nicht ein von außen hereindringendes Moment, sondern der Selbstverrat Zuleichas die verhängnisvolle Entscheidung herbeiführt. So entsteht die innere Motivierung als ein Gewebe von Schuld und Verblendung, das der äußerlichen Handlung, der lärmenden, nur allzulauten Staatsaktion eigentlich entraten könnte. Zuleicha, in deren Gemach die Mordrufe der Janitscharen gedrungen, eilt, von innerer Angst getrieben, zu Selim, um kräftigen Schutz für das bedrohte Leben Husseins zu erflehen. Ihr Wort zündet wie ein Blitz und beleuchtet den Abgrund der Gewißheit, daß Husseins Besuch im Harem keiner anderen als der Favoritin selbst gegolten hat. Nun erst vollzieht sich der Bruch des Einheitsbewußtseins in dem Charakter des Sultans. Die Rasse tritt hervor, die heißblütige Individualität macht sich geltend, das Chaos bricht herein. Uneingedenk der Freundschaft, der Reformpläne, der eigenen Entschließung, sich des Rechtes über Leben und Tod zu entschlagen, wütet Selim, ganz Sultan im Sinne seiner Vorfahren, gegen den verhaßten Rivalen. Erfüllt von wahnwitziger Verblendung, giebt er den siegreich aus dem Lager der Verschwörer zurückkehrenden Freund den Janitscharen preis, durch deren Reihen sich Hussein mutig, wie ein Löwe, hindurchkämpft, um als Sterbender zu Füßen des Thrones niederzusinken. Beim Anblicke des todesbleichen Freundes erwacht die schmerzliche Reue in dem Herzen des Sultans. Es überkommt ihn das ahnungsvolle Gefühl einer unseligen That, seine Kraft ist gebrochen und an dem Jubel der Feinde erkennt er das Verbrechen, das er gegen sich selbst begangen. Diese Schlußscenen des vierten Aktes bilden den eigentlichen tragischen Inhalt des Stückes. Würde sich ihr Inhalt, anstatt als verspätete Peripetie gegen den Schluß zu aufzutauchen, in der Mitte des Stückes ausweiten und das äußerliche Begebnis

mehr in die Peripherie drängen, so wäre die Dichtung eine Tragödie im vollen Sinne des Wortes geworden. Mit diesen Scenen ist auch der innere Ring der Handlung geschlossen. Der fünfte Akt, in dem Selim aus dem Munde Zuleichas die bereits vorgeahnte vernichtende Nachricht von der Unschuld Husseins erhält, Zuleicha sich in ihrer Verzweiflung das Leben nimmt und die Verschwörung der Janitscharen gegen den im Innersten gebrochenen Sultan endlich ihr Ziel erreicht, vermag die Wirkung nicht auf gleicher Höhe festzuhalten. Zwar versucht der Dichter eine große historische Perspektive zu eröffnen und den Sieg der Selimschen Gedanken zu verkünden, indem Bairakdar, Selims Freund, früh genug mit seinen Scharen eintrifft, um anstatt Mustafas, des Fortschrittsfeindes, den reformfreundlichen Machmud auf den Thron zu erheben; aber auf die Verkündigung des Sieges, den das ideale Streben angeblich davonträgt, antwortet das geschichtliche Bewußtsein des Publikums in diesem Falle mit einem so nachdrücklichen Dementi, daß weder der Hinweis auf Bairakdar oder Machmud oder sonst einen Türken die Schlußwirkung zu einer wahrhaft versöhnenden zu erheben vermag.

Die Grundzüge der Komposition, deren zumeist in der Überladung begründete Fehler und deren in der inneren Motivierung gelegene Vorzüge bereits beleuchtet wurden, haben uns zugleich einen Einblick in die Charaktere des Trauerspiels gewährt. Die Charaktere sind ja endlich die tiefen Quellen, aus denen die Handlung einer Tragödie hervorrauscht oder doch hervorrauschen sollte. Selim, der Titelheld, ist in den ersten Akten mehr Programm als Mensch. Erst mit den leisen Regungen des Verdachts gegen Hussein findet die dramatische Entwicklung einen Anhaltspunkt. Von da an schreitet sie interessant und bedeutsam vorwärts. Verblendung, Fehl, Untergang, Ate, Hamartia und Katastrophe greifen mit Notwendigkeit in einander. Die Schuld vor dem inneren Forum, die Buße vor dem äußeren, hervorgerufen durch den Bruch der Kraft und der Einheit, verleihen den letzten Akten ein echt tragisches Gepräge. Originell angelegt,

aber nicht durchgeführt ist Zuleicha, die Favoritin des Sultans. Die personifizierte Leidenschaft, trägt sie den verheerenden Brand in das Gebäude des Gewissens und der Pflicht. Sie wäre durchaus interessant, wenn sie nicht aus der Rolle fiele, wenn sie im Vereine mit Hussein den Tod fände, anstatt über ein Gefühl, das ihr ganzes Wesen ausmacht, im fünften Akte reumütig zu philosophieren. Bis zum Schlusse des vierten Aktes ist sie Flamme und Glut und fesselt unsere Blicke; im fünften ist sie Asche, die der Wind verwehen mag. Daher mag es auch kommen, daß Selim sie mit einer fast humoristisch anmutenden Gleichgiltigkeit in den Tod laufen läßt. Hussein, der konsequente Mann des positiven Wollens, der Hort des Idealismus, ist kräftig gezeichnet, die Valide Sultan doch wenigstens glücklich angedeutet, und unter den überzahlreichen Episoden findet sich, wie bereits hervorgehoben wurde, neben überflüssigen, oder doch allzuredseligen Statistenfiguren mancher interessante, vortrefflich ausgeführte Charakterkopf. Die Sprache des Stückes ist unverkennbar aus der Schule des Schillerschen Pathos hervorgegangen. Es gehört ein gewaltiger geistiger Gliederbau dazu, um die Rüstung dieser Rhetorik, die beispielsweise einen Theodor Körner zur dramatischen Bedeutungslosigkeit herniederzog, ungefährdet zu tragen. Murads orientalisch geblümter Stil läßt zuweilen die Bilderstürmer von Konstantinopel herbeiwünschen. Hie und da überfließt die Farbe aus dem Pinsel und zerstört die Formen des Bildes. Mitunter sind die Anklänge an Schiller gar zu deutlich, wie in der Erzählung des Feldherrn Hassan, der sich nach dem Muster des Medina Sidonia gebildet, in den Schlußreden des Mohren Muchtar-„Hassan“, wie in dem Abschiede Husseins von Zuleicha u. s. w. Im ganzen aber hat die Diction einen edlen Zug, lyrische Schönheit, poetische Fülle des Ausdrucks, ja sie erhebt sich zum Schlusse des vierten Aktes mit der Komposition zum Eigenartigen und Charakteristischen. So leuchtet aus dem mit manchem Gebrechen behafteten Stücke denn doch das Auge eines starken, poetisch-dramatischen Talentes hervor. Nicht alles an diesem

Trauerspiel hat der Poet gemacht; aber der Dichter hatte Anteil an der Anlage und Vollendung. Der Autor kannte die Scene, aber er kannte sie zu gut. In seinem „Selim“ trennen sich mit der Deutlichkeit, mit der die Fluten zweier ineinanderlaufenden Ströme eine Strecke weit zu unterscheiden sind, die Stellen, welche die Muse eingegeben, von jenen, welche die kluge Bühnentechnik dem Autor zugeflüstert hat.

Marino Falieri. Trauerspiel in fünf Aufzügen.

Die Geschichte des unglücklichen Dogen Marino Falieri, der im Jahre 1355 als Verschwörer zu Venedig enthauptet wurde, hat in ihren historischen Grundlagen wie in der sagenhaften Ausschmückung, die ihr im Laufe der Zeit zu teil wurde, seit jeher einen leicht erklärlichen Reiz auf die Poeten, insbesondere auf die Dramatiker ausgeübt. Wenige Andeutungen dürften genügen, um die Gestalt des Helden, soweit sie in einer nicht ganz aufgehellten Periode der Geschichte feste Umrisse gewonnen, in dem historischen Gedächtnisse der Leser wieder aufleben zu lassen. Als siegreicher Admiral von dem Streite mit Genua zurückkehrend, wurde der ruhmgekrönte, greise Krieger als Nachfolger des kurz vorher verstorbenen, schmiegsamen und höfisch geschulten Dandolo zum Dogen von Venedig gewählt. Eine tüchtige, ehrliche, aber rauhe Soldatennatur, war er, obwohl selbst Aristokrat, wenig darnach angethan, sich mit der Oligarchie der Patrizier zu befreunden, die Granedigo, fünfzig Jahre vorher, den rechtlosen Plebejern gegenüber gegründet und durch den Rat der Vierzig, der Zehn und die furchtbare Inquisitionsherrschaft der Drei, wie mit einem dreifachen unübersteigbaren Walle befestigt hatte. Gleichviel, ob Falieri ein mitfühlendes Herz für die bedrückte Lage des Volkes besaß, oder ob es nur seiner herrischen Natur widerstrebte, unter der Vormundschaft der Aristokraten den Dogen zu spielen — die historischen Quellen sagen darüber nichts Bestimmtes — es bildete sich in seinem Regiment bald ein scharfer Gegensatz zu den Nobili heraus, aus deren Kreisen er hervorgegangen war,

diese und Abneigung steigerte sich zu wildem Hasse, als Michele Steno, ein Mitglied des Rates der Vierzig und ein Prototyp der lüderlichen, ausschweifenden venezianischen Aristokratie jener Tage, den Dogen beleidigte und mit kaltem Blute beschimpfte. Mit entehrenden Liebesanträgen war dieser „junge, dürftige, aber kecke und pfiffige Herr", wie die Chronik ihn schildert, an die junge Dogaressa, die blühende Gemahlin des Greises, herangetreten, und da seine Werbung unerhört blieb und der herbeigerufene Falieri ihn aus dem Hause hinauswerfen ließ, suchte er sich durch öffentliche Spottreden und Verleumdungen zu rächen. So schrieb er auf den Dogenstuhl in deutlicher Schrift die Worte: „Marino Falieri dalla bella moglie! Altri la gode ed egli la mantien" (Marino Falieri besitzt ein schönes Weib, andere genießen sie, und er unterhält sie!) Darüber erbost, wandte sich der Doge an die Avogadori der Gemeinde um Genugthuung, und da diese ihn zurückwiesen, an den Rat der Vierzig, der den Steno auch wirklich verhaften ließ und über den jugendlichen Übelthäter die Strafe zweimonatlichen Kerkers und nachträglicher Verbannung auf die Dauer eines Jahres verhängte. Falieri geriet über diese leichte Bestrafung in wilden Zorn und verband sich heimlich mit den mißvergnügten Plebejern, an deren Spitze der gleichfalls von den Adeligen persönlich beleidigte Bertucci Israello stand, um in einem Staatsstreiche die Herrschaft der Aristokraten zu stürzen. In der Nacht des 15. April 1355 sollte der Aufstand losbrechen, aber am Abend vorher wurde die Verschwörung durch die Unvorsichtigkeit eines Bundesgenossen verraten, Falieri verhaftet, und schon am Tage darauf büßte der Doge nach dem rasch gefällten Urteil der Vierzig sein Vorhaben mit dem Tode durch das Beil. Die moralisch verwerfliche, aber politisch sehr klug verschanzte Aristokratenherrschaft aber (deren Einrichtungen Macchiavelli ein besonderes Lob angedeihen läßt) blieb auf Jahrhunderte hinaus in unversehrter Weise erhalten.

Diese in Kürze nach der Chronik des Sanuto und anderen Quellen wiedergegebene Geschichte, in ihrer Beziehung auf den

Kampf der Stände reich an historischem Gehalte, schließt zugleich alle Bedingungen der Tragödie in sich. Eine prächtige Peripetie ist nicht nur gegeben, sondern so unmittelbar an die Schlußkatastrophe gedrängt, daß die Geschichte hier selbst die Einheit von Ort, Zeit und Handlung zu wahren scheint. In dem Helden, einem energischen und starker Leidenschaften fähigen Charakter, entsteht durch die persönliche Beleidigung, die dem Dogen widerfährt, durch den Konflikt, in den der Staatsmann mit dem beschimpften und verhöhnten Gemahl gerät, jener Bruch des Einheitsbewußtseins, der den epischen Heros in einen dramatischen verwandelt. Endlich ist in dem formellen Unrechte der Empörung, des Abfalls von der gesetzlichen Herrschaft der Mitaristokraten eine vollgiltige Hamartia, jenes Mittelmaß der tragischen Schuld gegeben, die nicht groß genug, um unsere Teilnahme abzustoßen, sich auch nicht als zu klein erweist, um den Fall des Helden als Sühne erscheinen zu lassen. Neben diesem dramatischen Kern ist auch die Scenerie des alten Venedig, das theatralische Gepräge der geheimnisvollen Justiz ganz darnach angethan, einen verführerischen Reiz auszuüben, und diese äußerliche Lockung scheint vor allem auf den Meister der französischen Altromantiker, auf Delavigne — meines Wissens den ersten, der diesen Stoff dramatisch behandelt hat — bestimmend eingewirkt zu haben. Sein Stück arbeitet im Geiste dieser romantischen Schule zumeist auf die interessanten Wirkungen des Halbdunkels hinaus, sucht durch den eigentümlichen Apparat der Geschehnisse zu imponieren und vernachlässigt, wie es bei Delavigne und Victor Hugo zumeist der Fall ist, die psychologische Vertiefung und den Realismus der Charakteristik.

Wie ganz anders hat die leidenschaftliche Natur Lord Byrons denselben Stoff erfaßt! Was den Klassiker des Weltschmerzes an „Falieri" interessierte, das war wesentlich der vulkanartige Ausbruch der inneren Empörung, die in ihrer wilden Gewalt die Welt in Trümmer schlagen möchte. Alle historischen Voraussetzungen kühn überspringend, stürmt er sofort zu den Momenten

des sich aufbäumenden Ehr- und Machtgefühls vorwärts, und sein ganzer „Falieri“ wurde ein fünf Akte langer Donner mit kurzen Unterbrechungen. In der Kraft und Glut des leidenschaftlichen Ausdruckes ward denn auch Byron von keinem späteren Bearbeiter des Stoffes nur annähernd erreicht. Aber Byrons ganze, zwischen satirischer Skepsis und leidenschaftlicher Erregung schwankende, einer vollen Entäußerung der Subjektivität unfähige Natur war für die kunstgemäße dramatische Komposition nicht geschaffen; er brachte es, hierin wie in so vielen anderen Stücken unserem Heine verwandt, niemals über die dramatisierte Ballade hinaus. Mit größerem dramatischen Berufe trat an denselben Stoff der geniale Otto Ludwig heran, der leider zu früh dem Kampfe zwischen Körper und Seele erlag, um sein Fragment, das an der Klaue den Löwen Falieri erkennen läßt, zu vollenden. Shakespeareverehrer, leider auch Shakespearegrübler, und dadurch am raschen und mutigen Schaffen gehindert, hatte Otto Ludwig sein scharfes Augenmerk vor allem auf den Charakter Falieris gerichtet. Diesen von jedem Anhauche der Schablone frei zu erhalten, ihn als eine „Natur“ mit allen Härten und Kanten der Persönlichkeit scharf hervortreten zu lassen, war das hochgespannte Bestreben, das in dem Plane und in dem Fragmente imponierend hervortritt.

Ludwigs „Falieri“ wäre eine Art Coriolan geworden, edel, groß, voll eigenwilligen Stolzes, voll rauhen Selbstgefühls, voll vornehmer Verachtung gegen Patrizier und Plebejer, eine Kerngestalt von schärfstem charakteristischen Ausdruck; aber ein Fragment bleibt ewig etwas Totes für die Bühne und — die Lebenden haben recht. Murads Stärke gravitiert nach einer ganz anderen Seite hin, als die seiner in Kürze gekennzeichneten Vorgänger. In der Kraft des leidenschaftlichen Ausdrucks steht er tief unter Byron, und den Charakter des Helden hat er im Gegensatze zu Otto Ludwig glatt geschliffen, ja zuweilen entgegen der historischen Wahrheit und den höheren Anforderungen der Charakteristik in die Schablone des Schillerschen Freiheits-

helden gezwängt. Dagegen zeigt der moderne Tragödiendichter eine starke Begabung für dramatische Komposition, nicht nur Fertigkeit in der theatralischen Mache, sondern auch glücklichen Sinn für dramatische Bewegung und Konzentrierung. Er weitet den Stoff nach allen Seiten aus und gewinnt Raum für großartige historische Perspektiven, sowie für prächtig gruppierte und gesteigerte Theaterwirkungen. Falieri tritt uns zu Beginn noch im vollen Gleichgewichte seiner großen männlichen Seele entgegen; als Sieger, als glücklicher Gemahl, als gerechter Doge, wie er sich in einer (beiläufig bemerkt aus E. T. A. Hoffmanns Novelle „Doge und Dogaressa“ entlehnten) Begegnung mit einer Bittstellerin aus dem Volke erweist; nebenher werden alle für die Entwicklung bedeutsamen Faktoren bereits glücklich gekennzeichnet: der mißvergnügte, unter dem Drucke der Oligarchen seufzende Pöbel, die auf die Macht des Dogen eifersüchtige, über Falieris Machtbewußtsein unwillige Adelspartei, die, von Granedigo geführt, sich des in die Dogaressa verliebten Steno als eines bequemen Werkzeuges bedient, die Dogaressa selbst, die den alternden Gemahl verehrt, ohne ihn lieben zu können, und Donna Klara Morsini, die Base des Dogen, die, von der Alleinherrschaft ihres Hauses träumend, den herzoglichen Vetter zu verwegenen Entschlüssen drängt. Alle Bedingungen des Konfliktes sind lichtvoll gegeben, und in der Art, wie dieser im zweiten Akte ausbricht und auf die Spitze getrieben wird, bewährt sich Murad als ein Meister der dramatischen Ökonomie. Ein Fest im Hause des Dogen bildet die glückliche Scenerie, in der alle Hebel zusammenwirken. Stenos Attentat auf die Dogaressa und der in Wahrheit viel später erfolgte beleidigende Angriff auf den Dogen werden in eine Scene zusammengedrängt, und dadurch, daß der Doge sich selbst bezwingt und den frechen Steno sofort der Bestrafung durch den Rat der Vierzig anheimgiebt — ein Zug, der der Erfindung Murads angehört — wird ein Moment der höchsten Erwartung, eine Spannung des Interesses erzeugt, die der Führung der Handlung wesentlich zu statten kommt.

Der dritte Akt lehnt sich in der Unterredung Falieris mit dem mißvergnügten Bertuccio, zu der nur nach dem Plane Murads etwas unnatürlich die Dogaressa herangezogen werden muß, wie in der eigentlichen Verschwörungsscene an den historischen Verlauf der Begebenheiten an; desto freier waltet im vierten die Erfindung des Autors, durch die der Charakter der Dogaressa in ein ganz neues Licht gestellt wird. Maria — so heißt bei Murad die Gemahlin des Dogen — fühlt heimlich für den ihr ehemals zum Gemahl bestimmten Steno und verrät selbst an diesen den Anschlag ihres mit den Plebejern verbundenen Gemahls, zwar nur aus Unvorsichtigkeit, aber nicht ohne Schuld, da sie in der Verwirrung ihrer Gefühle den Vorspiegelungen des listigen Buben einen allzuleichtfertigen Glauben schenkt. Falieri, durch Donnn Clara von dem Verrate unterrichtet, giebt sich im ersten Anfalle der Wut ganz dem Gedanken hin, seine Gattin zu töten; aber das Geläute der Sturmglocken, das verabredete Zeichen der Verschwörung, hält ihn von der raschen That der Rache ab, und da er, von neuer Zuversicht erfüllt, den Palast eilig verlassen will, um sich an die Spitze der Verschwörer zu stellen, treten ihm die von Steno geleiteten Häscher, die ihn im Namen des Rates verhaften sollen, in den Weg. Im Angesichte der Söldner tötet er den verhaßten Gegner, überredet die Truppen, zu ihm zu stehen und stürmt in den Kampf, der durch sein heldenmütiges Eingreifen — so wird im fünften Akte berichtet — eine den Plebejern günstige Wendung nimmt. Bald darauf wird indes der Doge meuchlings von Bravos überfallen, gerät in die Gefangenschaft der Aristokraten, und damit ist sein Fall und der unglückliche Ausgang der Verschwörung entschieden. Der fünfte, im Kerker spielende Akt, der sich in den herkömmlichen Geleisen der mit Hinrichtungen abschließenden Tragödien bewegt, zeigt den Dogen gefaßt, mit der thörichten, aber nicht verbrecherischen Gattin versöhnt, über die Stürme des Lebens hinausgehoben und bereit, den Tod zu empfangen.

Die Vorzüge der Dichtung, deren Hinzuthaten zur Geschichte

hier in Kürze erwähnt wurden, liegen wesentlich in der trefflichen dramatischen Technik, in der Kunst des wirksamen Aufbaus, in der Murad sich als Meister erweist und die wir Deutsche, gegenwärtig nicht allzureich an Talenten, die im Stile der Tragödie kräftig von der Bühne herab zu wirken verstehen, am allerwenigsten unterschätzen sollten. Dagegen ist die Ausführung des Dramas mehr äußerlich glänzend als bedeutend, die Charakteristik, wenn auch zuweilen bestechend, doch wenig ausgetieft. Falieri selbst erscheint — im Gegensatze zur Geschichte, zu Byron und zu Otto Ludwig — ohne die charakteristischen Härten seines Naturells; er wird vielfach auf das Niveau der Jambentrivialität herabgedrückt, die, überhaupt charakterlos, der rauhen Soldatennatur, der starken Persönlichkeit insbesondere nicht entspricht. Steno tritt nur wenig aus der Schablone des intriganten Liebhabers heraus, der Thorheit der Dogaressa werden allzustarke Stücke zugemutet, und die zweideutige Handlungsweise der Donna Clara, die nach einem komplizierten ehrgeizigen Plane alle Personen des Stückes aufeinander hetzt, beruht auf einer geschraubten Motivierung. Von den Nebenfiguren sind Grandigo, der Führer der Adelspartei, und Bertuccio, das Haupt der Verschworenen, in wenigen, aber entscheidenden Strichen markig gezeichnet; andere, wie der überflüssige „Signor di notte“ und die Führer der Volkspartei, sind auf rein äußerliche Wirkung berechnet. Eigentümlich ist es um die Sprache bestellt, die stellenweise durch kräftiges Pathos, wuchtigen Ausdruck, wohl auch schönen Aufschwung erfreut, um sich bald darauf in geschmackloser Weise zu verdünnen und zu verwässern. Besonders störend wirken die Reminiscenzen, die sich von der Sprache auch auf die Situationen ausdehnen und von denen der Autor, mehr als er sich dessen bewußt sein mag, beherrscht wird. Seltsam genug: während er die eigenen Wege der Komposition wandelt, summen ihm fortwährend bekannte dramatische Melodieen im Kopfe. Steno war ehemals mit Maria verlobt; der Werbung des alternden Dogen hat die glühende Liebe des Jünglings weichen müssen. In heimlicher Zusammenkunft

naht er mit Liebesanträgen der Fürstin, und diese, nicht gefühllos, aber bewußt ihrer Pflicht, verweist die jugendliche Begeisterung an den Staat, dem der überschwängliche Jüngling seine Kräfte weihen soll. Jedermann glaubt, im nächsten Momente müsse — Elisabeth zu „Don Carlos“ sagen: „Ihre zweite Liebe sei Spanien.“ — Aber nein, Scenenwechsel, wir sind plötzlich in Fotheringhay; Steno — Mortimer wirbt im Paroxismus der Leidenschaft um Maria — „Du bist nicht fühllos“ ruft er aus und — „der Sänger Riccio“ schwebt auf allen Lippen. Im dritten Akte begiebt sich Falieri unter die Verschwörer, er verteilt die Aufgaben — Besetzung des Hafens, der Brücke und des Arsenals — er erinnert die Republikaner daran, daß die Verschwörung ein Haupt haben müsse, und verlangt unbedingte Subordination, er wirft endlich die bedeutungsvolle Frage auf: „Wer soll fallen“ — — und wer glaubt da nicht, „Genua liege auf dem Block, und der Herr dort heiße Johann Ludwig Fiesco?“ Im vierten Akte ist die Dogaressa nahe daran, den heimlich geliebten Steno vor der Verschwörung zu warnen, aber sie besinnt sich, ruft ihrem Herzen zu: „Das war des Mitleids heilige Regung nicht“ und — die Jungfrau von Orleans sagt Amen dazu. Eine Weile später stehen Othello und Desdemona leibhaftig vor unseren Augen, zum Schlusse wankt in Donna Clara der Schatten der Gräfin Terzky über die Bretter, und auch Falieri kann sich, indem er die Rettung im letzten Momente verschmäht, einer Erinnerung an Struensee nicht entschlagen.

Aber auch da, wo sich Murad von fremden Anklängen freihält, ist es ihm nicht immer gelungen, der poetischen Sprache Herr zu werden. „Sie haben mir das Dornenfüllhorn auf das Haupt gedrückt“, meint der Doge, ohne daß er im stande wäre, mit dieser Phrase eine klare Vorstellung zu verbinden. Dornen schmerzen nur, wenn sie selbst aufs Haupt gedrückt werden; sobald sie in einem Füllhorn stecken, thun sie nicht weh. Ein Füllhorn ist überhaupt eine absonderliche Kopfbedeckung, und wenn der Autor nicht etwa, boshaft gegen seinen eigenen Helden,

mit diesem aufs Haupt gesetzten Horn auf die schwankenden Gefühle der Dogaressa anspielen will, weiß ich mir keine Deutung dieses Bildes. „So rolle denn, du Markstein meines Schicksals" — ruft Falieri, und zugleich ruft der verständige Zuhörer nach einem Kommentar. Ein Schicksal mag sich innerhalb der durch Marksteine bezeichneten Grenzen bewegen; aber was für Ähnlichkeit mit einem Grenzsteine weist es auf? Ein Markstein, der ins Rollen gerät, hat überdies sicherlich seine Bestimmung verfehlt. Es ließe sich noch manche schillernde Phrase als Beispiel herausgreifen; aber es sei genug genergelt! Die falschen Bilder sollen uns kein falsches Bild des Autors geben. Ein starkes dramatisches Talent, Kunst der Massenbeherrschung, und ein zum Großen und Kräftigen strebender Sinn treten uns zweifellos in dieser Tragödie entgegen, die im ganzen als ein Gewinn für die Bühnen im edleren Sinne zu betrachten ist.

Mirabeau. Tragödie in fünf Aufzügen.

Konstantinopel, Venedig, Paris, — Janitscharenkampf, Pöbelverschwörung und Sansculottentumult, — man merkt, Murad Effendi hatte einen ausgebildeten, historischen Farbensinn, einen stark ausgeprägten Hang zum bunten und stürmisch bewegten Leben auf der Bühne. Wäre Murad der Mann, den großen geschichtlichen Charakteren an den Puls zu fühlen, das Publikum wäre trotz aller Geschmacksverleumdung, die in unseren pessimistischen Tagen noch mehr floriert als die Geschmacksverderbnis nicht zu arm an Empfänglichkeit, auf den Pulsschlag der Weltgeschichte zu lauschen. Aber Murads Vorliebe für die großen Effekte und die stürmischen Abschlüsse der Weltgeschichte scheint von keinem reinen künstlerischen Drange beseelt zu sein. Er interessierte sich dabei offenbar mehr für das historische Feuerwerk als für den historischen Feuergeist, mehr für die Gruppenbildung der Massen als für die Charakterbildung der Helden.

Mit dem „Mirabeau" hatte sich Murad auf ein besonders schwieriges und gerade der theatralischen Prunksucht sehr gefähr-

liches Gebiet hinausgewagt. Das größte Drama der Weltgeschichte spottete bisher der poetisch-dramatischen Behandlung, und selbst tiefer angelegte Geister fanden in der Extensität der großen französischen Revolution eine Gefahr für die Intensität des poetischen Schaffens. Dazu kamen andere Momente, scheinbare Hilfsmittel der dramatischen Wirkung, die sich in Wahrheit als große Hindernisse des dramatischen Stils erwiesen. „Die Revolution", sagt Alfred Meißner in seinem schönen Gedichte: „Das Ende der Gironde", „gleicht dem Saturn und sie verschlingt ihr eigenes Geschlecht." In der That weist die interessante Reihe der großen Revolutionen keinen Kopf auf, über den die Bewegung nicht hingeflutet wäre. Leidenschaft in Hülle und Fülle, Tragik auf allen Straßen, Charakterzüge von imponierender Größe und Eigenart, der Poet fühlt sich gereizt, gefesselt, dämonisch angezogen, aber der Dramatiker muß dennoch endlich verzweifeln, den Charakter, in dem sich der gährende Konflikt konzentriert, der gleichsam das Maß für die Größe der Begebenheiten giebt, zu finden. Diese Zeit, von Jahrhunderten vorbereitet, durch die Begeisterung von Millionen gekennzeichnet, war größer als die größten ihrer Helden. Jeder einzelne, so hoch er steht, steht auf einer Stufe, über alle erhebt sich ein Befreiungsdrang von wilder Begeisterung, der seinen vollen gesättigten Ausdruck nur in der Kollektivleidenschaft der Menge findet. Alles Individuelle, selbst wenn es Mirabeau, Danton oder Robespierre heißt, erscheint fragmentarisch, und wenn es Aufgabe der Kunst ist, jene Harmonie der Weltordnung, welche die maß- und endlose Wirklichkeit im Scheinbar-Zufälligen für unseren Blick verloren gehen läßt, im geschlossenen, nur die wesentlichen Züge aufweisenden Bilde für unser geistiges Auge zu gewinnen, so wird die dramatische Kunst hier vergebens nach einem Charakter fahnden, in dessen noch so energischer Auffassung sie diese große Aufgabe der Konzentrierung zu lösen vermöchte. Griepenkerl, Büchner, zuletzt Hamerling, der den Reichtum der Revolutionsphysiognomie durch ein Doppelheldentum zu be-

zwingen versuchte, haben den großen Stoff nicht für das Theater zu erobern vermocht. Ihre an genialen Einfällen reichen Werke konnten den Riesenvorwurf nicht beherrschen; sie gingen so zu sagen unter in der Tiefe der aufgewühlten Fluten. Murad weiß sich zwar schön auf der Oberfläche zu erhalten, aber er treibt dafür mehr im Fahrwasser der Revolutionsphrase, als im Strome des Revolutionsgeistes, und ein gewisser Grad äußerer Bühnenwirkung erscheint bei ihm durch eine Veräußerlichung der Charaktere erkauft, die, indem sie die dramatische Form zur Not wahrt, das Wesen der Poesie verletzt.

Es ist Zeit, diesen Mirabeau, der als Tragödienheld unser Interesse in Anspruch nehmen will, als Charakter ins Auge zu fassen. Murad hat sich so bequem als möglich an die Geschichte angelehnt. Sein Held ist derselbe Mann mit der abenteuerlichen Vergangenheit, derselbe Wüstling, als den wir den Grafen Mirabeau aus der Geschichte kennen. Sein Held läßt sich vom Hofe für die Rettungsversuche zu Gunsten der Monarchie bezahlen, genau so wie es in der Geschichte zu lesen ist. Sein Held möchte auch die historisch beglaubigte, hinreißende Kraft der Persönlichkeit besitzen, er möchte uns auch als großer Staatsmann imponieren, als welcher Mirabeau selbst von seinen Widersachern anerkannt wurde — aber hier versagte die Kraft des Autors und ich beeile mich hinzuzufügen, daß sobald keine poetische Kraft zu diesem Ende ausgereicht hätte. Eine einzige Handlung wirkt auf der Bühne mehr als tausend Worte und die Hand, die vor unseren Augen durch das Gold der Bestechung beschmutzt wird, findet keinen Glauben, wenn sie sich zum Schwure erhebt. Die Geschichtschreiber konstatieren freilich, daß Mirabeau sich trotz alledem nicht zum Volksverräter hergab, sondern den Gedanken hegte, die Freiheit unter dem Schutze der konstitutionellen Monarchie zu erhalten. Aber es giebt kein Parterre von Historikern und Politikern. Von der Bühne herab wollen wir nicht auf dem Umwege der logischen Beweisführung, sondern durch die Empfindung überzeugt sein, und der Staatsmann, der noch

so kluge und vorteilhafte Vermittlungsversuche macht, hat nicht das Zeug zum begeisternden, leidenschaftlich bewegten Bühnenhelden, am allerwenigsten zum Tragödienhelden, denn der Staatsmann ist eben darum Staatsmann, weil er Kompromisse zu schließen versteht, und die Tragödie eben darum Tragödie, weil sie die unlösbaren Konflikte der Leidenschaften behandelt. Murads Mirabeau sucht es uns freilich mit allen Künsten der aufgebauschten Rhetorik einzureden, daß große politische Leidenschaften sein Herz bewegen und daß ein grandioser Plan der Volksbeglückung in seinem Haupte wohnt. Er wird nicht müde, von seiner eigenen Größe zu sprechen dem Freunde gegenüber, im Verkehr mit der Königin, bei der er eine Audienz erwirkt, im Jacobinerklub, wo er gegen das erwachte Mißtrauen anzukämpfen hat; ja selbst in seinen Monologen betrachtet er sich durch ein Vergrößerungsglas. Aber just diese geschwätzige Großsprecherei vereinigt sich mit einer niedrigen Handlungsweise, um aus dem großen Mirabeau einen gar kleinen Menschen zu machen. Nichts widerlicher, als jemand, der aus den Löchern der patriotischen Redensarten, in die er sich einhüllt, die Eitelkeit und den Eigennutz hervorschillern läßt. Und solch ein Jemand ist Murads Mirabeau vom ersten bis zum letzten Moment. Gleich zu Beginn drängt er sich an den Hof nicht wie ein Patriot, der seiner Seele mühsam den Entschluß abgerungen hat, auf zweideutigen Wegen die Verwirklichung volksfeindlicher Pläne zu suchen, sondern wie ein Spekulant, der mit fieberhafter Ungeduld dem Moment, in dem die Mächtigen seiner bedürfen, entgegenharrt.

Mirabeau ist geradezu vom furor officiosus besessen, mit der Ängstlichkeit eines Ordensjägers erkundigt sich der große Volksmann danach, ob die Königin geruhen werde, ihn zu empfangen, und erst im Verlaufe der Audienz selbst erfahren wir, daß eigentlich der furor amoris dahintersteckt. Der Held ist verliebt in die Königin und der Autor versucht durch diese Neigung einen Zug der Leidenschaft in das sonst kühl berechnende Wesen hineinzutragen und uns den Charakter menschlich näher zu bringen.

Aber was vielleicht den Menschen in einem interessanteren Lichte erscheinen läßt, benimmt dem Staatsmann den letzten Rest der Würde und der Achtbarkeit. Wir ahnen, daß der Anbeter der Königin deren Heil um jeden Preis erkaufen möchte. Ja wir erfahren sogar direkt, daß Mirabeau trotz aller volksfreundlichen Versicherungen als letztes Mittel die Konzentrierung der Truppen und den offenen Kampf mit der Nationalversammlung in Aussicht stellt. Dieser Rat ist Verrat an der Sache, die Mirabeau öffentlich vertritt, trotz aller großartigen Deklamationen, trotz aller sophistischen Deutungen, mit welchen die verräterische Handlungsweise verbrämt wird. Und wenn der Verliebte sich der Königin um jeden Preis zur Verfügung gestellt, so wird uns zum Überfluß der Preis, um den Mirabeau für den König zu haben ist, auf Heller und Pfennig bekannt gemacht. Unser Held kehrt in der Laune eines glücklichen Abenteurers vom Hofe zurück und klimpert mit den Millionen, die er als geheimer Minister in den Sack gesteckt hat. Einen Teil verwendet er dazu, sich seiner alten Schulden, einen andern, sich seiner alten Geliebten Gilberte zu entledigen. Vielleicht vermöchte er den Zauber einer dämonischen Natur auf uns auszuüben, wenn er rücksichtslos aus einer Leidenschaft in die andere hinüberstürmte und sich in der ganzen Verblendung eines großen Affektes dem Zauber der Königin dahingäbe. Aber Mirabeau benimmt sich gegen seine unbequeme Geliebte mit einer kleinlichen, philiströs angehauchten Klugheit, die uns anwidert und eher mit einer Krämerseele als mit einer großen Natur in Einklang zu bringen ist. Er versucht sie durch einen Diamantenschmuck und durch eine glänzende Versorgung abzufertigen, und da die von leidenschaftlicher Liebe erfüllte Frau auf diese Anträge nicht eingeht, führt er, die Notwendigkeit seiner Trennung zu beweisen, ein wahrhaft lächerliches Argument, nämlich die Besorgnis um seinen guten Ruf ins Feld. Endlich, da Gilberte diese Heuchelei mit Recht verspottet, läßt er die Geliebte schreien, so lange die Kraft ihrer Lunge ausreicht, und entfernt sich ziemlich kläglich, während die wenigstens im

Lieben und Hassen energische Gilberte für unsere Empfindung als Siegerin aus dem unerquicklichen Wortgefechte hervorgeht. Die Verlassene dürstet nach Rache, und ihr glühender Haß richtet sich vor allem gegen ihre Rivalin, gegen die Königin. In diesem Momente kommt Camps, Mirabeaus Sekretär, als ein berufener Helfer ihren Wünschen entgegen. Dieser Sekretär, eine Art Brackenburg im Verhältnis zu Gilberte, beherrschte seine Eifersucht gegen Mirabeau, so lange er in seinem Herrn den großen Patrioten verehren zu müssen glaubte. Nun, da sich unter den Volksmännern die Nachricht von dem Verrate Mirabeaus verbreitet, fühlt er sich glücklich, den Nebenbuhler hassen zu dürfen, treibt die halb wahnsinnige Gilberte an, die Volksmenge aufzuwiegeln und an der Spitze der Fischweiber nach Versailles zu ziehen, während er selbst, von blutigen Gedanken gegen Mirabeau erfüllt, sich in den Jakobinerklub begiebt. Der Autor versagt sich natürlich nicht den Effekt, uns in eine Versammlung dieses Klubs einzuführen. Marat, Lameth, Robespierre, die selbst aus der trockensten Darstellung der geschichtlichen Ereignisse als plastische Gestalten heraustreten, huschen hier, körperlos, wie Schatten an uns vorbei. Ihr Statistengeschäft besteht darin, grimmige Anklagen gegen Mirabeau zu erheben und die Todesstrafe des Verrats gegen ihn zu beantragen. Natürlich erscheint der Verketzerte im gegebenen Momente, um diese Marionetten mit leichter Mühe aus dem Felde zu schlagen. Wie er in der Nationalversammlung die Verdächtigungen ganz zum Schweigen gebracht, so erweckt er auch hier mit einigen gewundenen Redensarten den höchsten Enthusiasmus der gut abgerichteten Komparserie. Während er indes in den öffentlichen Versammlungen den Sieg davon trägt, beschließen die Volksmänner insgeheim seinen Tod, und Camps wird dazu ausersehen, das Urteil zu vollstrecken. Unterdes hat sich in Versailles neues Unheil vorbereitet. Die gegen Mirabeau intriguierende Höflingspartei hat dem Königspaar einen verhängnisvollen Schritt abgezwungen, den Lamark, Mirabeaus Freund und Vermittler, zu spät zu

vereiteln suchte. Ludwig und Marie Antoinette haben sich den Truppen gezeigt und den Mut der letzteren zum Kampfe gegen das revoltierende Volk angefeuert. Der Pöbel von Paris gerät darüber in wilde Aufregung und stürmt von Jakobinern aufgestachelt gegen Versailles. Mirabeau, nicht mehr Herr der Situation, kennt keinen andern Ausweg, als sich der Rotte anzuschließen und endlich im Schlosse angelangt zu retten, was noch zu retten ist. In den ersten Reihen der Stürmenden, die da der gutmütig-schwächliche Ludwig den Truppen den Widerstand untersagt, bis in die Gemächer der Königin eindringen, befindet sich Gilberte, die mit gezücktem Dolche auf die Königin losstürzt, um rechtzeitig von Mirabeau entwaffnet und unschädlich gemacht zu werden. Die bekannte erzwungene Audienz der Proletarier beim König verlegt der Autor hinter die Scene, um uns im fünften Akte den kranken, in seiner Kraft gebrochenen Mirabeau vorzuführen. In Analogie zu jenen Helden, welche am letzten Aufzuge sterben, ist Mirabeau nämlich am fünften Akte erkrankt und Camps, das Werkzeug der Jakobiner, sorgt dafür, ihn völlig aus der Welt zu schaffen. Er mischt Gift in die Medizin, schwankt einen Augenblick in seinem Vorhaben, da die nun wieder ganz in Liebe aufgelöste Gilberte sich ihm selbst als Preis für die Schonung Mirabeaus anbietet, ringt sich aber endlich den heroischen Entschluß ab, die Wünsche seines Herzens zu unterdrücken und die Mordthat zu vollenden. Dieser Zug — die Verkettung der Verhältnisse, welche Camps dazu zwingt, gerade dadurch, daß er den Rivalen tötet, den Ansprüchen der Rivalität zu entsagen — ist der beste des Stückes, wie denn Camps sich überhaupt als einer der wenigen interessant und konsequent gezeichneten Charaktere des Stückes herausstellt. Er bekennt dem vergifteten Mirabeau gegenüber im finsteren Trotze seine That und verschließt dem Sterbenden, der das Volk gegen die mörderischen Jakobiner aufwiegeln will, durch die Drohung, die Königin als Urheberin des Mordes zu bezeichnen, den Mund. So nimmt denn Mirabeau das Geheimnis seines Todes mit

sich ins Grab, da Gilberte zum Giftbecher greift, um den Tod mit ihm zu teilen, und Camps, dem in Gilberte die Hoffnung des Lebens untergeht, sich selbst entleibt.

Die Vorzüge der Komposition, welche an dem Talente Murads die stärkste Seite bilden, sind auch in diesem Stücke, der schwächsten der Muradschen Tragödien, nicht ganz zu verkennen. Die Verkettung der persönlichen Angelegenheiten mit den öffentlichen, der Herzenskonflikte mit der Staatsaktion ist mitunter geschickt angelegt und durchgeführt, aber das Ganze der großen historisch-politischen Begebenheiten zerfließt dem Autor unter den Händen. Mirabeau selbst ist unsympathisch und was noch schlimmer ist, unbedeutend ausgefallen. Seine politische Ehrlichkeit wird fortwährend dementiert, seine politische Bedeutung erstickt in kleinlichen Handlungen und Mißerfolgen und sein Tod erschließt keine Perspektive auf ein Fortwirken seiner geistigen Macht oder auch nur auf eine Lösung der schwebenden Fragen. Die Revolutionsmänner sind samt und sonders zu klein ausgefallen, um die Zukunft zu tragen, sie sind als charakterlose Schreier so ziemlich auf einen Ton gestimmt. Etwas charakteristischer ist das Königspaar, der fromme gutmütige Ludwig und die energisch-stolze Antoinette gezeichnet, am besten Camps, das echte Kind der Revolution, und Gilberte, die Frau, deren Wesen in Leidenschaft aufgeht. Die beiden letzterwähnten Gestalten bezeugen, daß Murad besseres zu leisten im stande war als dieses Trauerspiel, in dem Empfindung und Charakteristik im ganzen vernachlässigt erscheinen, während die Phrase ihre üppigsten Orgien feiert. Mirabeau spricht nicht nur von der Rednertribüne herab, sondern auch im vertraulichen Dialog in den gesuchtesten und geschmacklosesten Gleichnissen. Wenn sein Freund Cabanis ihn warnt, zu Hofe zu gehen, so drechselt er zur Antwort die Feuilletonphrase: „Du würdest selbst an dem Steinbilde des Jupiter Ammon die Verzerrung des hippokratischen Gesichtes entdecken.“ Wie edel-natürlich sind dagegen die Reden, in denen ein Egmont die Besorgnisse Oraniens abwehrt! Und

nicht nur Mirabeau, alle Welt geht in diesem Stücke auf Stelzen einher. Selbst Gilberte, das Mädchen aus dem Volke, schmiedet ihre Gleichnisse im Schweiße ihres Angesichtes und jammert: „wer einen Mirabeau liebt, der hat sein Paradies an den Krater eines Vulkans gepflanzt“ oder versteigt sich zu dem, der primitivsten physiologischen Kenntnisse spottenden Bilde: „Haß und Liebe sind Zwillingsschwestern in einer bewegten Frauenbrust“ — — — Nichts ist aber verderblicher für die Wirkung als ein derartiges Phrasengeflunker, das die Charakteristik abstumpft und den etwaigen gedanklichen Gehalt verdeckt. Das Gold eines guten Bildes, einer richtigen Sentenz kann sich mitunter vortrefflich zur Krone der Rede abrunden. Wer aber fast die ganze Diktion mit Flittergold überdeckt, der darf sich nicht darüber beklagen, wenn schließlich das beunruhigte geistige Auge die Empfänglichkeit für vereinzelte bessere Eindrücke verliert.

Gustav zu Putlitz.

Rolf Berndt. Schauspiel in fünf Aufzügen.

Der Held dieses Schauspiels ist ein bei den modernen Dramatikern beliebter Typus. Er ist das moderne Kaufmannsgenie das jenseits des Meeres Millionen und einen großen Blick erworben hat, der nicht mehr unbekannte vierschrötige Ehrenmann mit dem exotischen Beigeschmack. Der mächtige Antrieb des Ehrgefühls hat Rolf, der in den engen Verhältnissen einer norddeutschen Kleinstadt aufgewachsen war, in die Ferne hinausgetrieben. Durch seinen Bruder, einen Thunichtgut, war der Wohlstand des elterlichen Hauses zerrüttet worden, und Vater Berndt starb mit Hinterlassung großer Schulden, die nicht zu decken waren. Rolf verpflichtete sich den Gläubigern, indem er ihnen Hoffnungen, wenn auch keine rechtskräftige Zusage machte, trat in die Dienste des Londoner Hauses Snowfield & Comp. und wirkte für dasselbe mit solchem Glück und Verdienst in Australien daß er nicht nur seinen Verbindlichkeiten nachkommen konnte

sondern sich auch allmählich zum Kompagnon des Hauses und zum Nabob emporschwang. Nach zwölf Jahren erfolgreicher Arbeit beschließt er mit seinen Reichtümern in die Heimat zurückzukehren. Er thut dies auf einem Umwege über Madeira, wo er einige Wochen verweilt, um seine durch Anstrengungen angegriffene Gesundheit wieder herzustellen. Er eilt auch da wieder seinem Glücke entgegen, das ihm in Gestalt der liebenswürdigen jungen Witwe Gertrud von Stirner vor die Augen tritt. Gertrud ist eine schicksalsreiche Dame. Tochter eines hochgestellten Offiziers, hat sie als sehr junges Mädchen eine sogenannt glänzende Konvenienzheirat geschlossen. Ihr Mann, ein flotter Kavalier, starb in jungen Jahren und hinterließ ihr ein geringes Vermögen. Ihr kleines Besitztum opfert sie, um ihrem kranken Vater Heilung oder Linderung seiner Leiden zu verschaffen. Sie erreicht ihren edlen Zweck nicht, ihr Vater stirbt in Madeira, und zu ihrer Trauer gesellt sich Not und drückende Verlegenheit. Da tritt Rolf Berndt unvermutet als Retter und Wohlthäter auf. Ohne viel Redensarten thut er das Gute und Notwendige, und da Gertrud beschämt zu dem fremden Wohlthäter aufblickt, fragt er lakonisch: Muß es denn ein Fremder sein? Damit ist das Schicksal der beiden entschieden. Gertrud kehrt als Rolfs Braut in die gemeinsame Heimat zurück, und Rolf folgt ihr, nachdem er seine Geschäfte in Australien geordnet hat. In der am Meere gelegenen Hauptstadt seiner Heimatsprovinz, in einer prächtigen Villa, welche Rolf seiner Gertrud zum Geschenke gemacht und die von dieser und deren jüngeren Schwester Marianne bewohnt wird, feiert Rolf das langersehnte Wiedersehen. Dahin hat er auch seine Mutter beschieden, eine ziemlich unleidliche Kleinstädterin, in deren Wesen sich ein Tropfen Gutartigkeit mit einer starken Dosis von Schwäche und Beschränktheit mengt. Frau Berndt hatte den liederlichen Sohn dem tüchtigen vorgezogen und grollt nun dem Schicksal, das ihren Ludwig — der sich für Europa unmöglich gemacht hatte — auf der Seefahrt nach Australien zu Grunde gehen ließ, während der ihrer

Meinung nach kältere und minder liebenswürdige Rolf Karriere machte. Sie ist erfüllt von ungerechten Vorwürfen gegen den glücklicheren Sohn und in ihrer ungesättigten Lebenslust eifersüchtig auf die gnädige Frau Braut, die sich in jungen Jahren des Überflusses erfreuen kann. Durch das, was sie thut — mehr noch — durch das, was sie gethan — bereitet diese mißvergnügte Kleinstädterin dem Sohne die erstesten Bitternisse. Aber auch die neuen Mitbürger — zumal jene, die nicht bürgerlich sind — schließen einen Bund des Neides gegen den australischen Nabob. Da ist zunächst der Satiriker Dr. Stampfenberg, Rolfs Schulgenosse, der, um sich den Neid nicht eingestehen zu müssen, zu pessimistischer Verdächtigung seine Zuflucht nimmt. Gleich bei der ersten Begegnung teilt er dem „Jugendfreunde" mit, daß die alten Gläubiger mit Groll und Fluch des Sohnes gedenken, der für die Ehre des verstorbenen Vaters so große Versprechungen gemacht. Kein Heller sei von den alten Schulden ausbezahlt worden und, obwohl keine juristische Verpflichtung vorliege, zürne doch das ganze Heimatsstädtchen dem Millionär, der die Hoffnungen der Bedürftigen betrogen habe. Rolf vernimmt mit Entsetzen von dieser Sachlage; er durchblickt sofort, daß die schwache Mutter zu Gunsten des ungeratenen Sohnes das Geld unterschlagen habe und beschließt, noch an demselben Abend — zum zweiten Male — diesmal durch den Advokaten Stampfenberg — für die Befriedigung der alten Forderungen zu sorgen. Schlimmeres noch als diese Enthüllung droht dem Rückgekehrten. Die Excellenz Isabella von Freiling, die Gattin des Landespräsidenten, eine weitläufige Verwandte Gertruds, intriguirt gegen den Australier, der sich in die vornehme Gesellschaft eindrängen will, und regt — lediglich in der Absicht, den Parvenu und dessen kleinstädtische Mutter zu verhöhnen — ein Fest in Gertruds Hause an. Bei diesem Feste findet sich auch Graf Eberhard von Borck ein, Isabellens Bruder, der gefährlichste Feind Rolfs, aber der einzige, der es in gutem Glauben geworden ist. Eberhard, einst der Verehrer Gertruds,

der durch eine Intrigue seiner Schwester von der verarmten Witwe getrennt worden, hält sich für berechtigt, das Bündnis zwischen Rolf und dessen Braut zu zerreißen. Er hat vor Jahren in einer amtlichen Stellung Rolfs Bruder als Betrüger kennen gelernt, und die Gleichheit des Familiennamens und der Herkunft, sowie die Ähnlichkeit der Brüder führen eine Verwechslung herbei. Eberhard drängt sich an Gertrud, um seine vermeintlich vollwichtigen Anklagen vorzubringen, und da die Jugendgeliebte ihm ausweicht, verbirgt er sich in deren Boudoir, um die Einsame nächtlicher Weile mit seinen Enthüllungen zu überraschen. Er wird da wider Willen Ohrenzeuge eines Gespräches zwischen Gertrud und Marianne, in dem die letztere mit der Unbefangenheit der Jugend ihre Liebe, die keinem anderen als dem Lauscher selbst gilt, eingesteht. Nachdem Marianne sich entfernt hat, tritt er hervor und wird von der überraschten Gertrud mit Ausbrüchen des Zornes über seine Kühnheit, über den Versuch, ihre Ehre zu schädigen, empfangen. Er sucht sich durch die Notwendigkeit seiner Enthüllungen zu rechtfertigen, findet aber kein gläubiges Gemüt für seine Anklagen und wird bald darauf in die Lage gebracht, die ganze Erbärmlichkeit der Rolle, die er gespielt, zu erkennen. Rolf trifft, vom Advokaten zurückgekehrt, zu spätem Besuch bei seiner Braut ein, der Eindringling muß sich zum zweiten Male verbergen und ein Gespräch belauschen, in dem Rolf, ohne es zu wissen, sich vor seinem schlimmsten Ankläger rechtfertigt. Nicht nur die Verwechslung wird offenbar, sondern die ganze edle Denkweise des Verdächtigten enthüllt sich vor dem beschämten Gegner. Gertrud erbittet schließlich von ihrem Bräutigam den Schlüssel zu der geheimen Gartenthüre der Villa und gebietet, nachdem Rolf Abschied genommen, dem Grafen, auf dem unbewachten Wege sich schleunigst zu entfernen. Eberhard geht mit dem Bewußtsein einer drückenden Schuld, die er zu sühnen hat. Der dritte Akt — beiläufig bemerkt der schwächste von allen — bringt diese Sühne. Im Hause des Landespräsidenten wird gegen Rolf, der als austra-

lischer Konsul bestätigt werden soll, nach Kräften gewühlt. Excellenz Isabella bietet alle bösen Zungen der vornehmen Welt gegen den Fremdling auf, und seltsam genug bringt diese Art von Gesellschaft — die wir uns boshaft, aber nicht roh zu denken Ursache haben — all' ihre Verleumdungen vor Marianne, Rolfs Schwägerin, vor. Graf Eberhard, der sich in Ermangelung der älteren Schwester in die jüngere verliebt, trifft mit Marianne zusammen, lockt durch ziemlich indiskrete Wiedergabe ihrer geheimen Geständnisse die Gegenliebe ans Licht und erfährt zugleich von den Umtrieben gegen Rolf, welche die Entrüstung des Mädchens wachgerufen haben. Er schreitet sofort dazu, sein Unrecht gutzumachen, ergreift vor der ganzen vornehmen Gesellschaft, die in merkwürdig formloser Weise dem Präsidenten in einer Amtsangelegenheit zusetzt, für den Angefeindeten das Wort, produciert ein Telegramm des Hauses Snowfield, das Rolfs Ehrenhaftigkeit über jeden Zweifel erhebt, und fordert den Präsidenten des Klubs, der trotzdem dem Australier die Aufnahme versagen will, zum Duell heraus. Die Gesellschaft wird umgestimmt und der Präsident bewogen, den versteckt ablehnenden, aufschiebenden Bescheid, den er bereits abgesendet hat, durch einen zweiten, der die Ernennung Rolfs zum Konsul enthält, zu paralysieren. Rolf selbst muß sich indes noch durch schwere Zweifel hindurchringen, ehe er vertrauensvoll sich an dem Siege seines Charakters erfreuen darf. Der schlimme Bescheid des Präsidenten fordert ihn freilich nur zum Kampfe heraus; aber die Enthüllungen der geschwätzigen Mutter, welche nächtlicher Weile einen Mann aus Gertruds Hause entfliehen sah, flößen seiner Seele Argwohn ein. Mariannens heitere Beschwerde über die Belauschung ihrer Geständnisse scheint den Verdacht zur Gewißheit zu erheben, Rolf verliert den Glauben an Gertruds Liebe und beschließt, in Gesellschaft eines alten pessimistischen Freundes, des Kapitäns Torring, der ihn vor Europa warnt, nach Australien zurückzukehren. Selbstverständlich kommt es nicht zur Ausführung dieses Entschlusses. Es gelingt vielmehr dem Grafen

Eberhard, durch seltene Energie der reumütigen Gesinnung die volle Wahrheit auch in der Seele Rolfs ans Licht zu bringen. Er überbringt dem Gekränkten den günstigen Bescheid des Präsidenten und bietet sich mit einem Freimut, dem selbst Rolfs Verschlossenheit nicht widerstehen kann, als Freund an. Und wer sollte auch nicht an die Freundschaft glauben, die sich eben erst im Kampfe bewährt hat? Rolf öffnet sein Herz und enthüllt seinen brennenden Argwohn gegen einen Unbekannten, der Gertruds Liebe besitze. Eberhard antwortet darauf, indem er den Schlüssel zu der geheimen Treppe vorweist. Rolf will mit den Worten „Sie? — — Du!“ auf den vermeintlichen Rivalen losstürzen. Aber Eberhard erwidert rasch und überzeugend „Du? das Wort, das der Zorn herausstieß, ich nehme es auf in Liebe.“ Die Aufklärung, die sich an diese Worte knüpft, trägt das Gepräge der Wahrhaftigkeit an sich. Rolf sieht seine Ehre intakt, er darf an Liebe und Freundschaft glauben: er ist glücklich. Graf Eberhard, der Reuige, bleibt nicht ohne Lohn, er führt das Schwesterchen Gertruds heim, das sich in die Ehe hineingeplaudert hat.

Putlitz ist seit dreißig Jahren kein homo novus in der Bühnenwelt und in der Litteratur. Die geschmackvolle Art und Weise seiner schriftstellerischen Produktion, die schlichte Anmut, mit der er ebensowohl einen Märchenstrauß zu binden, wie den Knoten eines behaglichen Lustspiels zu schürzen weiß, hat ihm längst Anerkennung gebracht. Zwischen seinem ersten nachhaltigen Erfolg im ernsten Schauspiel und dem zweiten — zwischen dem „Testament des großen Kurfürsten“ (1858) und „Rolf Berndt“ — liegen indes mehr als zwanzig Jahre. Unverkennbar hat der herrschende Zug der Zeit auf das eklektische, schmiegsame Talent des Mannes, der seit langen Jahren (zur Zeit in Karlsruhe) als Bühnenleiter wirkt und der Strömung des Geschmackes folgt, seine bestimmende Einwirkung ausgeübt. Dieser Zug wendet sich im Drama von den Schicksalen und Kämpfen der Großen zu schlicht bürgerlichen Motiven, zu den Heldenthaten, „die inner-

halb der vier Pfähle durchgeführt werden", und bewirkt eine Wiederauferstehung und Rehabilitierung des bürgerlichen Schauspiels, das sich im vorigen Jahrhundert kleinlich, wie das Bürgertum jener gedrückten Zeit, hervorwagte und das gegenwärtig stolzer auftritt, wie die bürgerliche Gesellschaft unserer Tage, die Stütze der Sittlichkeit und der herrschende Kulturfaktor. Nordische, deutsche und französische Dichter begegnen einander auf diesem Wege. Die letzteren, die besten Dramatiker des modernen Frankreich, denen der energischeste Gegner Fühlung mit den lebendigen Interessen des Publikums nicht absprechen kann, scheinen dem Verfasser von „Rolf Berndt" wenigstens in Bezug auf die äußere Gestaltung des Stoffes die direktesten Anregungen geboten zu haben. Von dem beliebten exotischen Beigeschmack des Helden, von dem Import der Charakterfestigkeit aus fernen Weltteilen, der an den Bernard Augiers (in den „Fourchambaults") und an den Clarkson des jüngeren Dumas (in L'Etrangère) gemahnt, ist bereits die Rede gewesen. Aber nicht nur dieser oder jener Zug Rolfs, der ganze Grundriß der Physiognomie ist uns als ein moderner Bühnentypus vertraut. Der starke Mann der bürgerlichen Arbeit, der, den Zerstreuungen der Jugend abhold, bis in sein Mannesalter rastlos thätig gewesen, Macht und Ansehen erworben hat, einen edlen Kern in rauher Schale und zumal einen Schatz ungetrübter Liebe im treuen Busen birgt — er tritt uns ebensowohl in Feuillets Fabrikherrn, der die „verzauberte Prinzessin" heimführt, in Dumas' Claude und Daudets Riesler, die von ihren Frauen betrogen werden, entgegen, wie in Rolf Berndt, dem Helden unseres neuen Schauspiels. Auch die typisch vorgezeichnete Verständigung zwischen diesem Schlag Ehrenmann, der den Begriff männlichen Werthes in sich verarbeitet hat, und dem Kavalier, der die Ehrbegriffe mitsamt unhaltbaren Vorurteilen ererbt und ohne Prüfung angenommen hat, ist in den erwähnten Stücken Augiers und Feuillets bereits versucht worden. Das Versteckenspiel hinter der Gardine, das Ungefähr, das mit Zuhilfenahme eines nächt-

lichen Besuches die Ehre einer tugendhaften Frau gefährdet und den Verdacht bis zum Scheinbeweise steigert, das Duell, das als letzte Ehreninstanz den Knoten der Verdächtigungen zerhaut — das sind vollends altbekannte Theaterelemente, die kraft eines pikanten Beigeschmacks sich immer wieder wirksam erweisen, ohne daß sie in der Prägung, die sie durch das Bühnenherkommen erhalten haben, auch immer der Lebenswahrheit entsprechen.

Origineller als diese Elemente der äußeren Handlung erweist sich die Scenenführung oder sie macht doch wenigstens von altbewährter Technik einen neuen, wirksamen Gebrauch. Der zweite und vierte Akt sind prächtig gesteigert, meisterhaft aufgebaut. Der vierte Aufzug mit seinen hereindrängenden unglücklichen Enthüllungen erzeugt nicht nur Spannung, er erhebt sich sogar zu poetischer Stimmung im Gemüte des bedrängten Helden. Leider läßt sich nicht leugnen, daß diese interessantesten Situationen, die, an sich betrachtet, vortrefflich gefügt sind, auf nicht ganz haltbaren äußeren Voraussetzungen beruhen. Schon das Zusammenleben von Braut und Bräutigam erscheint bedenklich im Hinblick auf die höchstgesteigerte Medisance der Gesellschaft, die gegen Rolf anstürmt. Die Art des Grafen Eberhard, sich einzuführen, stößt auf berechtigte Zweifel. Ist es denkbar, daß er in Gertruds und Rolfs Hause eine Gesellschaft mitmacht, ohne den Herrn des Hauses auch nur flüchtig zu begrüßen? Wo hat die gute Frau Berndt ihre Augen, daß sie, auf aristokratische Konnaissancen erpicht, den Bruder der heuchlerisch freundlichen Excellenz Isabella, den Schwager des Landespräsidenten, den vielumworbenen Grafen gar nicht ins Auge faßt? Auf die Nadelspitze ist demzufolge das Mißverständnis im vierten Akte gestellt, auf der Nadelspitze balancieren auch die Reden der geschwätzigen Marianne, die im entscheidenden Momente den Namen des Grafen verschweigen muß — bloß, um die Verwickelung nicht zu früh aufzulösen. Eine gewisse Unbeholfenheit, die, mehr maskiert als überwunden, einen merkwürdigen Gegensatz zu den gut gesteigerten Scenen bildet, offenbart sich auch im dritten Akte.

Das Hereindrängen der Gesellschaft in das Arbeitszimmer des Präsidenten, die Art, wie männiglich, ungerufen und ungebeten, debattiert und seinen Rat in Amtsangelegenheiten erteilt, gemahnt ein wenig an die Einfalt des sogenannten Volksstückes. Oder sollte es in Deutschland, in dem Lande der Zucht und Ordnung, wirklich in den Amtsstuben so zugehen? Ein technisches Gebrechen, dessen Wurzeln bis in den Organismus der inneren Motivierung hinabreichen, offenbart sich im vierten Akte. Rolf, beherrscht von dem Wahne, seine Geliebte sei ihm untreu, beschließt ohne weiteres auf Nimmerwiederkehr nach Australien abzureisen. Erst im fünften Akte, über Anregung eines Fremden, wie zufällig, erwacht der Gedanke in ihm, an dem Rivalen Rache zu nehmen. Ist dies auch psychologisch richtig? Ich zweifle daran. Das erste Gefühl ist die lodernde Eifersucht, das zweite die Resignation. Man frage das Leben und die besten Dramatiker, und man wird dies bestätigt finden.

So schwer indes diese Gebrechen in die Wagschale fallen und so wenig Originalität in der äußeren Handlung des neuen Schauspiels zu Tage tritt, möchte ich dasselbe dennoch als wertvoll und beifallswürdig bezeichnen. Es hat, wie es nun einmal ist, einen starken ethischen Zug und den Pulsschlag echter Empfindung. Das ist ein Vorzug, der für viele Vorzüge aufkommt. Wo wir es nur mit einem Rechenexempel zu thun haben, wie bei der Mehrheit der modernen französischen Gesellschaftsstücke, da ist ein Rechenfehler unverzeihlich. Ein Posten stimmt nicht, und das ganze, kasuistisch ausgeklügelte Exempel ist wertlos. Putlitz baut auf einem besseren Grund, er führt die Anregungen, die er fraglos benützt, bis zu einer beträchtlichen Tiefe fort, er appelliert mit Erfolg an unsere Empfindung und erweckt so einen warmen Anteil an den Gestalten, der selbst den Eindruck vereinzelter Unwahrscheinlichkeiten überdauert. Rolf — wenn schon in den Grundzügen eine bekannte Bühnenerscheinung — fesselt doch durch das Detail der Ausführung. Er kokettiert nicht mit Charaktereigentümlichkeiten, aber er gewinnt durch die

Festigkeit, mit der er auf starker sittlicher Basis steht. Seine Sorge für das Schicksal der Gläubiger, sein mitleidsvolles Verständnis für die Not „der kleinen Leute“ ist beispielsweise ein Meisterzug solider Charakteristik, auch Gertrud mit ihrer unerschütterlichen Sanftmut und Frauenwürde ist ungemein sympathisch gehalten, eine echt deutsche Figur inmitten französisch angehauchter Situationen. Graf Eberhard ist nicht der Liebhaber von gewöhnlichem Schlage. Leidenschaftlich, zeigt er sich doch nicht als Sklave der Leidenschaft; sein Gefühl lodert nicht nur für eine Frau, sondern auch für die Ehre eines Mannes. Und wenn Marianne die resolute Klugheit der herkömmlichen Naiven nicht sonderlich überragt, so sind doch Frau Berndt und Advokat Stampfenberg mit gesundem Realismus gezeichnete Charaktere. Die Geradheit des Advokaten, hinter der sich Neid verbirgt, hat einen originellen, lebenswahren Zug, die grenzenlose Beschränktheit der Alten, die willenlos den schlechteren Instinkten der weiblichen Natur folgt und endlich doch durch die Mutterliebe mit sich versöhnt, ist nicht aus zweiter Hand empfangen, sondern der Natur energisch nachgebildet. Schwächer charakterisiert erscheint die boshafte Excellenzgräfin; zum mindesten ist der Autor ein vollständig ausreichendes Motiv für ihren thatkräftigen Haß uns schuldig geblieben. Im Ganzen überwiegt aber in dem geistvoll dialogisierten Schauspiel die tiefer greifende Charakteristik und der Ton gesunder Empfindung — also ein Zug innerer Wahrheit, der die Gebrechen der äußeren nicht hinwegbannt, aber über dieselben hinweghilft.

Julius Rosen.

Die Citronen. Lustspiel in vier Aufzügen.

Die geistreiche Person des Lustspiels, der unvergleichlich liebenswürdige Dr. Hirse, erfährt, daß die Geliebte ihn der Untreue verdächtigt und in ihrem Zorne einen anonymen Brief geschrieben habe. Der gewiegte Menschenkenner ist über

das letztere im Innersten erfreut und ruft voll Pathos aus: „Das gefällt mir, das zeigt Charakter, Energie und Willensstärke.“ Besäße ich nun nach der Meinung des geistreichen Dr. Hirse Charakter, Energie und Willensstärke, so würde ich vermutlich ein duftendes Rosapapier zur Hand nehmen und darauf folgende Zeilen werfen: „Lieber Herr Julius Rosen! Ihr Opus, die „Citronen“, zeigt eine traurige Konsequenz in der Vernachlässigung der Komposition, der Charaktere und anderer Kleinigkeiten, welche von Pedanten für das Wesentliche einer dramatischen Arbeit gehalten werden, zeigt obendrein einen bedenklichen Mangel an guter Laune und einen noch bedenklicheren Fortschritt in der Verwilderung des Dialogs. Kurzum: Es sind ausgetrocknete Citronen ohne Feuchtigkeit d. h. ohne Humor, und das Publikum, obgleich gewohnt, in manchen saueren Apfel zu beißen, wird sich dennoch schwerlich dazu entschließen, diese neueste Frucht Ihres allzuproductiven Talentes zu acceptieren. Ihr freundschaftlich ergebener X. Y. Z.“ Leider besitze ich aber keine Willensstärke und bin so charakter- und energielos, dergleichen drucken zu lassen und ohne Scheu mit meinem Namen zu unterzeichnen.

Was den täuschend pikanten Namen der unglücklichen Novität anlangt, so ist derselbe auf ein Gleichnis zurückzuführen, das die Gutsbesitzerin Frau Scherr, die komische Heldin des Stückes, zum besten giebt. Besagte Dame hat nämlich, wie sie uns mitteilt, den bekannten Ausspruch, daß der Mensch entweder Hammer oder Amboß sei, dahin in ihre Sprache übertragen, daß man Citronen pressen müsse, wenn man nicht selbst als Citrone gepreßt sein wolle. Worin hier eigentlich die Verdeutlichung liegen soll, habe ich nicht recht begreifen können. Es wird sich dabei wohl auch weniger um Deutlichkeit als um die über alles beliebte Zweideutigkeit handeln. Aus einem Amboß lassen sich eben nicht so viele schlechte und, was die Hauptsache ist, verfängliche Witze herausschlagen, als aus einer Citrone herauspressen. Das letztere geschieht denn auch mit einer er-

müdenden Ausdauer und schmerzlichen Fingerfertigkeit. Ein Rosenscher Lustspielheld würde etwa darüber sagen: „Es wird so viel gepreßt, daß ein zum Mitanhören dieser Witze gepreßter Vertreter der Presse schließlich in eine wahrhaft gepreßte Seelenstimmung gerät.“

Das bißchen Lustspielbraten, dem der pikante Beigeschmack verliehen werden soll, ist zäh und ungenießbar und verdient wahrhaftig keinen Lorbeer zu der Citrone. Die erwähnte Frau von Scherr, die nach ihrem Citronengrundsatz die Menschen beherrschen und ausnützen, ihre Familienangehörigen und die Gäste ihres Hauses kreuz und quer verheiraten will, wird in ihrem Vorhaben durch den noch klügeren Dr. Hirse, den Freund ihres Sohnes gestört, der ein erfreulicheres Arrangement nach den verschiedentlichen Herzenswünschen einleitet und jedem Hans zu seinem Gretchen verhilft. Hieraus ergeben sich unzählige Verwickelungen oder vielmehr, sie ergeben sich nicht, sondern sie werden mit den grausamsten Gewaltmitteln der Unwahrscheinlichkeit aus dem Stoffe herausgefoltert. Fast alle Personen des Stückes leiden an einer Art geistiger Taubheit und sind kunstvoll darauf dressiert, einander mißzuverstehen. Schließlich wachsen die Mißverständnisse derart an, daß sich das Ganze für das Publikum in ein einziges großes Mißverständnis verwandelt. Der große Fehler, den wir im Gegensatze zum französischen Intriguenstück so oft am deutschen Verwickelungs-Lustspiel neuesten Datums gewahren, findet sich hier in höchster Potenz: die Verwicklungen scheinen um ihrer selbst willen da zu sein, anstatt um der Heiterkeit willen, die sie in uns erregen sollen. Anstatt der komischen Verlegenheit, in welche die Personen des Stückes geraten sollen, stellt sich eine traurige Verlegenheit auf Seite des Publikums ein, welches nicht mehr weiß, wie Topf und Deckel zusammengehören.

Daß sich bei einem so schwerfälligen Apparat schließlich doch hie und da ein guter Einfall oder eine lustige Situation ergiebt, bedeutet nichts mehr als ein Tropfen Wasser auf einem

glühenden Eisen. Zudem sind die wenigen drastischen Effekte entweder verbraucht oder nur darum neu, weil kein Lustspiel-, ja auch kein Possendichter es bisher gewagt hat, seinen Mangel an Humor derart durch Mangel an Feingefühl zu maskieren. Der ziemlich undelikate Einfall z. B., die gebundene Zärtlichkeit zweier Liebenden durch ein dazwischengeschobenes kleines Kind frei zu machen, gehört nicht Rosen, sondern Gensichen, der dieses Motiv in seinem Einakter „der Blitzableiter“ bis zum Überdruß ausgenützt hat. Dagegen kann Rosen freilich ein Patent auf den Humor einer Situation nehmen, in der eine kokette, alte Frau ihren erwachsenen Sohn darüber beruhigt, daß ihre zweite Heirat nicht so viel Nachkommenschaft bringen werde, um seine Erbschaft stark zu beeinträchtigen. Auch dürfte es nicht jeder lustig, sondern mancher, so wie ich, erbärmlich finden, wenn ein armer Rechtsanwalt, der en passant von einem reichen Grafen einer niederträchtigen Handlungsweise beschuldigt wird, darauf erwidert: Aha! Sie denken an eine Gemeinheit; aber es darf mich nicht Wunder nehmen; Sie kennen mich nicht und ich bin ein Bittsteller. (!) Oder wenn eine kluge Mutter ihrem Sohne das Vorhaben, Rechtsfreund und Schwiegersohn desselben Mannes zu werden, mit der Bemerkung, „daß ein Schwiegervater nicht allzu genau kontrolliere,“ empfiehlt! Oder — aber es gelüstet mich nicht weiter, die nicht eben duftenden Blüten dieses Dialoges zu pflücken. Es geht ein anwidernder Hauch der Trivialität durch das ganze Stück, der mich davon abhält, mich weiter damit zu beschäftigen.

O diese Männer. Lustspiel in vier Aufzügen.

Während der Aufführung des Lustspiels: „O diese Männer“ von Julius Rosen hatte ich ungefähr das Gefühl, als befände ich mich auf einem Eisenbahnzuge, der unmittelbar vor der Einfahrt in die Station im Schnee stecken geblieben ist. Einige lustige Gesellen teilen den unfreiwilligen Aufenthalt im Eisenbahncoupé und versuchen, sich über die zwei bis drei Stunden des

Stillstandes angenehm hinwegzutäuschen. Sie fördern lustige Reminiscenzen und mitunter auch originelle drastische Einfälle zu Tage, sie lassen die Narren der Gesellschaft Revue passieren und bekunden hin und wieder einen richtigen Blick für die Schwächen der Alltagsmenschen. Man lacht, man amüsiert sich wohl auch, aber man blickt nichtsdestoweniger von Zeit zu Zeit ungeduldig aus dem Coupéfenster hinaus, ob denn keine Hoffnung auf Weiterbeförderung vorhanden sei. Noch eine halbe Stunde! Noch eine Viertelstunde! Endlich ein einziger starker Ruck, und man ist an Ort und Stelle. Gott sei Dank! Man dankt flüchtig für das Amusement, man ist froh, endlich am Ziele zu sein, aussteigen und das Gehörte über einer planmäßigeren und fruchtbareren Gedankenfolge vergessen zu können.

Vielleicht giebt dieses Gleichnis eine beiläufige Vorstellung von der dramatischen Komposition des Lustspiels. Das Stück steht vom Anfang an bis knapp vor seinem Ende. Das erste Kettenglied der Scheinhandlung könnte ebenso gut in das letzte, wie in das zweite eingreifen. Alle Wirkungen liegen der Grundanlage des Ganzen nach im Nebeneinander, nicht im Nacheinander. Will man etwas davon dem Leser vorplaudern, so muß man dabei vorgehen, wie bei der Betrachtung eines Bildes, einer weitläufigen humoristischen Ensemblescene. Man darf nicht von Akten sprechen, von den Abschnitten einer Handlung, sondern nur von Gruppen, die nicht einmal durchwegs in organische und notwendige Beziehung zu einander gebracht sind. Innerhalb dieser Gruppen gehört manches zu dem Besten, was Rosen in seiner skizzenhaften, leichtfertigen, oft an die Karikatur streifenden Manier geleistet hat. Das meiste ist lustig, einiges originell, einzelnes sogar nicht ganz so trivial und wohlfeil wie die Scherze, die sonst unter der Firma Rosen als ziemlich wertlose Modeware in den Handel der Bühnen kommen.

Wir befinden uns auf einer Sommerfrische in der Nähe einer Residenz. Gruppe Nr. 1: das alte Ehepaar Morland samt den Töchtern Karoline und Franziska und den dazu ge=

hörigen Freiwerbern Assessor Walter und Gutsbesitzer Bollmann. Herr Morland, ein behäbiger Schwächling, ist weiter nichts im Hause, als der gehorsame Diener seiner tyrannischen Gattin. Das Verhältnis hat sicher nicht den Reiz der Neuheit für sich; aber es präsentiert sich doch wenigstens von einer neuen Seite. Die energische Frau hat sich nämlich nächst der Beherrschung ihres Gatten noch eine zweite Lebensaufgabe gestellt: die Verheiratung ihrer Töchter. Aus Rücksicht für die noch nicht eingefangenen Männer — sie sind schwer zu fangen, „diese Männer" — muß sie sich dazu herbeilassen, die strenge Haft des einen, der bereits eine lange Strafzeit verbüßt hat, ein wenig zu mildern. Dr. Sauber, ihr Hausarzt, macht ihr begreiflich, daß das Hauptmotiv der Heiratsscheu, die unter den jungen Männern grassiere, in dem abschreckenden Beispiel der präsumtiven Schwiegereltern zu suchen sei. Das Elend des Pantoffelhelden und die allgemeine Verdrießlichkeit, die anstatt des Familienglückes im Hause vorherrscht, ergeben das Bild einer trostlosen Zukunft, der sich die heiratsfähigen Jünglinge wohlweislich zu entziehen versuchen. So predigt der gelehrte Arzt, und Frau Morland faßt den heroischen Entschluß, zu Gunsten ihrer Töchter die Tyrannei über ihren Mann provisorisch aufzugeben. Morland ist indes viel zu gut gezähmt, als daß er die neue Freiheit zu ertragen vermöchte. Er gerät in einen komischen Zustand von Trunkenheit, renommiert, was das Zeug hält, schwört nächtlicherweile im Wirtshause, das erste weibliche Wesen, das ihm am anderen Morgen „guten Tag" wünscht, zu küssen, und erfährt dafür durch die Verpflichtung, die unappetitlichste aller Geheimrätinnen zu umarmen, eine grausame Strafe. Was die beiden Töchter anlangt, so gehört die eine zum Geschlechte der gleichgiltigen Theaterpersonen, während die andere, „Fränzel", das „Kind" des Hauses, alle Gurlis, die seit Ifflands und Kotzebues Tagen den Schmuck einer vieldeutigen „Unschuld" anlegten, an verschmitzter Naivetät weitaus überbietet. Sie fängt den weiberscheuen Bollmann auf der Straße ein und weiß ihn gelegentlich durch die

raffinierteste Unbefangenheit an sich zu fesseln. Der arglose Jüngling thut sich bei einer Feuersbrunst hervor, rettet ein Weib aus der Gefahr und ahnt nicht, welcher Gefahr er sich selbst dabei aussetzt. Das resolute Fränzel ist gleich hinterdrein, umarmt und küßt auf offener Straße — kann man sich kindlicher geberden? — den kühnen Lebensretter, und da sie den Jüngling dergestalt kompromittiert hat, wird sie ihn wohl auch heiraten müssen. Selbstverständlich geht dem endgiltigen Bündnis noch eine Liebesscene voran, in der Vollmann seine Zukunftsbraut dressiert und diese wiederum mit der größten Gelehrigkeit alle verschämten und degagierten Nuancen durchführt, die der wählerische Jüngling von dem Mädchen seiner Wahl verlangt. Die ganze Geschichte ist weder natürlich noch von gutem Geschmack. Viel angenehmer läßt sich der Freier der älteren Tochter an, der gutmütige Assessor Walter, der mit eben so viel Leidenschaft liebt, als rechnet. Er rechnet übrigens nur im Dienste der Liebe, er addiert unaufhörlich die Posten: Wohnung, Kost, Wäsche, Toilette, Vergnügungen, Steuern und sonstige Unglücksfälle, findet, daß sein Einkommen für das kostspielige Vergnügen einer Häuslichkeit nicht ausreicht, und zögert darum, die Werbung, die ihm auf der Zunge liegt, über die Schutzwehr der Zähne hinausdringen zu lassen. Die überraschende Nachricht, daß seine Erwählte für 333⅓ Mark jährlich ihre Toilette zu bestreiten vermöge, macht ihn endlich mutig und, da der gute Junge obendrein von einer bescheidenen Mitgift erfährt, bricht er voll kindlicher Glückseligkeit in die Worte aus: „Was kaufen wir uns?“ — In dieser liebenswürdigen Gestalt steckt Gemüt und Humor, und wäre die Rechnerei nicht ins Einseitig-Possenhafte übertrieben, so brauchte sich keiner unserer besseren Komödiendichter des Charakters zu schämen.

Gruppe Nr. 2: Das junge Ehepaar Haberland samt Zubehör, bestehend in dem unverschämten Hausfreund Bruno von Reden. Aus dieser Trias entwickelt sich in der Lustspielsphäre nach alter Regel eine kleine Verwickelung, welche dazu dient, den

Ehemann, der nicht zärtlich genug ist, und den Liebhaber, der es zu viel sein möchte, gleichzeitig zur Raison zu bringen. Die in diesem Sinne gut geschulte Frau Haberland insceniert denn auch eine Entführungsgeschichte, welche darauf hinausläuft, daß der „Hausfreund", der sich bereits am Ziele seiner Wünsche wähnt, sich damit begnügen muß, in Gesellschaft von Amme und Säugling eine höchst beschwerliche Spazierfahrt zu machen. Der Ehemann gerät in die Glühhitze der Eifersucht, der vordringliche Liebhaber wird entsprechend abgekühlt. Die Geschichte ist seit Jahrhunderten — man denke nur an die lustigen Weiber von Windsor — nicht mehr neu; aber sie ist lustig durchgeführt und hat das Verdienst, nicht nach schlechtem Komödienbrauch den betrogenen Ehemann, sondern den betrügerischen Liebhaber im Lichte der Lächerlichkeit erscheinen zu lassen. Der „Entführer", in der einen Hand die Hutschachtel, in der anderen das Milchfläschchen, erscheint entblößt von dem letzten Fetzen Romantik und dafür mit allen Lappen des Narrengewandes behängt.

Gruppe Nr. 3: Die verwitwete Geheimrätin Schraube mit drei heiratsfähigen Töchtern. Die Schmarotzerfamilie thut nur episodische Dienste im Lustspiel; aber sie ist mit einer Naturwahrheit gezeichnet, welche wenigstens vorübergehendes Interesse erweckt. Die dummschlaue, mißgünstige Frau Schraube, welche körperlich an einem kurzen Atem leidet, der mit dem langen ihrer boshaften Geschwätzigkeit fortwährend in Konflikt gerät, ist eine drollig gezeichnete Figur, deren Original wohl jedem bereits irgendwo im Leben begegnet ist. Ihre geliebte „Älteste" hat sie zwangsweise zum Blaustrumpf herangezogen, die anderen zwei versucht sie krampfhaft zu verheiraten. Die ganze Familie leistet im Klatschen und Spionieren das Menschenmögliche; aber alles mit Anstand und vor allem — „mit Bildung".

In diesem Bunterlei von Gestalten hat wohl so ziemlich jeder Zuschauer irgend eine Befriedigung seines Erheiterungsbedürfnisses gefunden. Was freilich keiner daraus entnehmen kann, das ist der Eindruck einer guten Lustspielkomposition und einer

im feineren Sinne ausarbeitenden Charakteristik. Von dem Anspruch auf eine derartige gesunde Nahrung muß das Publikum Rosens nun einmal absehen und sich mit mehr minder pikantem Naschwerk zufriedengeben.

Die Dilettanten. Schwank in vier Aufzügen.

Wenn man die Theaterzettel liest, sollte man meinen, Molière sei wieder erstanden. Ganz im Geiste dieses Klassikers sind die schlauen Titel unserer modernen Lustspiele gehalten. „Die Realisten," „die Darwinianer," die von „Größenwahn" Besessenen, „der Hypochonder," „die Dilettanten" — wer erwartet da nicht eine Galerie komischer Figuren, in denen die Schwächen, Übertreibungen und Auswüchse der Zeit gegeißelt werden? Aber begieb dich nur einmal in diesen Kreis, vertrauensseliger Freund des Humors, und gesteh dir dann beschämt ein, wer eigentlich der Genarrte ist! Es ist immer wieder das alte, abgestandene Menu, und die ganze Kochkunst besteht darin, einen neuen lockenden Titel für die Speisekarte zu erfinden. Irgend eine Schwäche wird genannt, aber weder gekannt noch gezeichnet, sondern sie dient lediglich dazu, den stehenden Figuren unserer Komödie eine Etiquette aufzukleben. Aber auch diese Figuren, vor deren Abgeschmacktheit den Herren Autoren endlich selbst bange wird, werden mehr angedeutet als ausgeführt, und das Ganze läuft auf ein Bunterlei von Späßchen, Witzchen und durcheinandergewürfelten Situationsscherzen hinaus, das eher einen wüsten als heiteren Eindruck hervorruft. Hat der Autor der „Dilettanten" sich nur einen Augenblick lang Rechenschaft über die Bedeutung des Dilettantismus gegeben? Wir fürchten „nein", wenn wir den Inhalt seines verworrenen Stückes in Betracht ziehen. Der Dilettantismus ist ein edles, kostbares und bedeutsames Element in der kultivierten Gesellschaft. Der Mann eines dürren, gleichförmigen Berufes, der in freien Stunden, mit künstlerischen oder wissenschaftlichen Versuchen beschäftigt, einem Mitteilungsdrange genügt, der dabei keine andere Ambition hat, als

sich selbst geistig zu fördern, der dadurch tieferen Einblick in die Schöpfungen der Berufenen gewinnt, ist tüchtiger, besser und glücklicher als das Volk, das sich nicht anders freuen kann als bei Tische. Diese Art von Dilettantismus bildet ein wertvolles, ja nötiges Vermittelungselement zwischen der nüchternen Alltäglichkeit und der Sprache der künstlerischen Begeisterung, und ihr steht jene andere gegenüber, welche sich anspruchsvoll in den Vordergrund stellt, ein bescheidenes Anempfindungsvermögen mit Schaffenskraft verwechselt und sich dadurch dem verdienten Gelächter preisgiebt. In diesem Sinne hat uns Goethe, der den Liebhabern, wie er die Dilettanten nannte, eine große Bedeutung beimaß, die Licht- und Schattenseiten des Dilettantismus klargelegt, und seine herrliche Abhandlung setzt es außer Zweifel, daß der Vorteil, den die Kunstliebhaberei mit sich bringt, ungleich größer ist als der Schaden, den sie jemals erzeugen kann. Was versteht nun Rosen unter „Dilettanten"? Pfuscher jeglicher Art, die entweder zu wenig oder zu viel leisten, um in den Begriff noch irgendwie hineinzupassen. Ein Mädchen, das schlecht malt, eine Frau, die schlecht kocht, und ein Justizrat, welcher mimt, schlüpfen so gelegentlich durch das Stück hindurch, um den lockenden Titel einigermaßen zu rechtfertigen. Der Kern des Motivs wird nie berührt, aber das bloße Motiv genügt, um das Kind mit dem Bade auszuschütten. Das Wort Dilettant wird in unserer Komödie nahezu wie ein Schimpfwort gebraucht, und zumal die Frau, deren Gesichtskreis über die Bratpfanne hinausgeht, ist der fortwährende Gegenstand des zähesten und stumpfesten Spottes. Das ist nun einmal so Mode geworden in unserer modernen hausbackenen Komödie: ein stilles Einverständnis einer halbverschämten Verdummungsmission geht unverkennbar wie ein roter Faden durch alle diese Schwänke. „In die Küche, Frau, die Schürze vor und den Kochlöffel in die Hand, und wehe Dir, wenn Du Dich nebenher noch für ein Buch, eine Sonate, für ein Bild oder auch nur für das höhere geistige Leben Deines Mannes interessierst" — das ist so der

Tenor all' der Weisheiten, die in unseren modernen Komödien bis zum Überdruß gepredigt werden. Der Himmel weiß, was diese Biedermeierei in einer Gesellschaft, die alle Tage nüchterner wird, bedeuten soll. Vermutlich streben die Herren Wichert, L'Arronge, Rosen u. s. w. ein Monopol an, die Herzen und Geister unserer Frauenwelt zu bilden, und am Ende bringen sie's noch glücklich dahin, daß sie selbst von dem weiblichen Teile des Auditoriums nicht mehr verstanden werden. Ein größerer Triumph könnte der eifrig betriebenen Propaganda für die Beschränktheit fürwahr nicht beschieden sein.

Wir wären übrigens die Dupierten, wenn wir das Dilettantenmotiv der Rosenschen Komödie ernst nehmen und erörtern wollten. Handelt es sich doch nur um ein neues Aushängeschild für eine alte Fabrik, die diesmal mit ziemlich geschwächten Kräften fortarbeitet. Die Exposition, die sich noch einigermaßen wie ein Theaterstück anläßt, birgt lauter bekannte Motive in sich und ist nur durch die Derbheit, mit welcher diese Motive behandelt werden, ausgezeichnet. Eine feinfühlige Dame meinte einmal: „Rosen kompromittiert sich zu allermeist durch die edlen Menschen, die in seinen Stücken auftreten." Nie ist mir diese Bemerkung treffender erschienen als angesichts des ersten Aktes unserer Dilettantenkomödie. Da lernen wir eine verschuldete Regierungsrätin kennen, von deren Töchtern die ältere, Katharina sich mit dem Sanitätsrat und Müßiggänger Dr. Starke, die jüngere, Adele, welche sich einbildet, Malerin zu sein, mit der Kunst vermählt hat. Beide Ehen scheinen vorläufig ziemlich schlecht zu sein. Was den Dr. Starke anlangt, so läßt er sich übrigens hegen, pflegen und füttern und beschäftigt sich ausschließlich damit, die Eröffnung eines Testamentes zu erwarten, das der regierungsrätlichen Familie die Schätze eines jüngst verstorbenen Onkels verheißt. Besagter Starke erfreut sich in einem Herrn Alven eines Freundes, welcher die Eigenschaft besitzt, sich uneingeladen zu jeder Tageszeit in jeder beliebigen Behausung einzufinden. Er ist einer jener herkömmlichen Lustspielfreunde, die

man in Wirklichkeit ob ihrer Zudringlichkeit zur Thüre hinauswerfen würde, die aber in der Komödie seit Menschengedenken mit großer Geschicklichkeit alle Wirren lösen und nebenbei im Vorbeigehen eine Frau erhaschen. Starke hat ein unüberwindliches Bedürfnis, den Inhalt des Testaments, das erst in acht Tagen eröffnet werden darf, zu erforschen, und Alven giebt sich ohne weiteres dazu her, ihm auf den verwerflichsten Schleichwegen die erwünschte Kenntnis zu verschaffen. Mit dieser ehrenwerten Handlungsweise führt sich der allseitig geschätzte Ehrenmann in die Komödie ein. Er soll nach allgemeiner Versicherung ein sehr geistreicher Feuilletonist sein, in welchem Falle er eben so geizig als reich zu nennen wäre. Indes befürchte ich, der edle Mann schneidet ein wenig auf, und er ist bei seinem Kundschaftertalent nur der Notizler eines Sudelblattes, das bis an die Knie im Skandale watet. Sei dem, wie immer, jedenfalls ist der wackere Freund Starke sein durchaus würdiger Kumpan. Alven glaubt, den Inhalt des Testaments erfahren zu haben, und verkündet, daß Robert, der Neffe des Verstorbenen, und Adele, die jüngere Tochter der Regierungsrätin, zu Erben eingesetzt seien, vorausgesetzt, daß sie einander heiraten. Kommt die Ehe nicht zu stande, so soll der Teil, der sich weigerte, in die Ehe einzugehen, den Anspruch verlieren. Die Regierungsrätin und Katharina, welche bei Lebzeiten des Onkels genug erhalten haben, gehen leer aus. Nun wird sich die Bestialität des wackeren Starke sofort herrlich offenbaren. Nachdem er jahrelang vor der Frau Regierungsrätin geduckt, wird er plötzlich ein Held, da er erfahren hat. daß kein Geld mehr von ihr zu erwarten sei. Plötzlich regnet's Grobheiten gegen die Schwiegermutter, und die Frau Gemahlin wird dazu angehalten, durch ein scheinbar großmütiges „Ich verzeihe Dir“ die gröbste aller Beleidigungen gegen ihre Mutter auszustoßen. Dieser Aktschluß ist der herkömmliche Knalleffekt der modernen Familienkomödie: Die Schwiegermutter wird geprügelt, und auf den Galerien tobt der Beifall. Und doch könnte es endlich genug sein des grau-

samen Spiels, da die Tendenz längst erreicht ist und das gebildete Publikum ohnehin schon erschrickt, wenn es eine Schwiegermutter auf dem Theaterzettel liest. Alle Schwiegermütter zusammengenommen richten in der Welt nicht so viel Unheil an, als das halbe Hundert, das uns nun schon seit Jahren auf der Bühne den Folterqualen der Langeweile aussetzt.

Der zweite Akt der Komödie ist durch ein separates Scherzspiel ausgefüllt, dessen Grundzüge wir bereits aus der Posse „Das erste Mittagessen“ von Görlitz und aus dem vierten Akte der Komödie „Biegen oder Brechen“ von Wichert hinlänglich kennen gelernt haben. Dr. Starke hat sich emanzipiert, eine bescheidene Wohnung bezogen, übt seine Praxis aus und richtet seine Gattin zur ordentlichen Hausfrau ab. Ein hochgesteigerter Kochlöffelenthusiasmus bildet die Atmosphäre dieses Aufzuges und die ältesten Küchenscherze, wie z. B. der schwierige Versuch mit dem Ei, das drei Stunden kocht und nicht weich werden will, kommen in dieser Stimmung aufs Tapet. Gewiß liegt in der Erscheinung einer hübschen, häuslich beschäftigten Frau ein unleugbarer idyllischer Reiz; aber wenn der Marktkorb und die Küchenrechnung sich gar so arrogant geberden, wie es an dieser Stelle der Fall ist, dann wirken sie nicht minder abgeschmackt als die gespreizte Halbbildung und der protzige Reichtum. Eine ziemlich lederne Unterredung zwischen der unglücklichen Adele, welche aus Liebe zur Kunst ihren Vetter Robert nicht heiraten will, und dem allgegenwärtigen Alven, der ihr mit großen Applomb das Malen ausreden will, bietet kaum eine Erholung von der dramatischen Kochkunst, die mit großer Konsequenz bis zum Braten fortgesetzt wird. Ich tröstete mich im stillen mit der Aussicht auf die Testamentseröffnung, welche in der Regel eine interessante Scene abzugeben pflegt. Ist doch der Lichtblick des herrlichen Jean Paulschen Humors auf diese Situation gefallen, weiß doch ein Mann wie Feuillet durch eine ähnliche Scene unser Interesse aufs äußerste zu spannen! Aber Rosen denkt im Ernste gar nicht daran, daß jemand an dem bißchen Hand-

lung, das er bietet, Interesse finden könnte; er sinnt vielmehr auf irgend einen grotesken Spaß, der denn auch sofort auf die Bühne poltert und sich so ziemlich bis zum Schlusse lärmend behauptet. Diesem Spaße zu Liebe wird aus dem Justizrat Schirmer, der mit der Eröffnung des Testamentes betraut ist, ein Ausbund von Narrheit gemacht, den die Gassenbuben auf der Straße verhöhnen müssen. Besagter Justizrat läßt der Eröffnung des Testamentes eine römische Komödie vorausgehen, die er selbst verfaßt hat und deren Helden er sich an den Leib geschrieben. Mit falschem Barte angethan und in die Toga gehüllt, erledigt er seine Aktenstücke und hält dann mit seiner ungeschickten Tochter Dörthe und seinem Schreiber Schöffe eine langwierige Probe seines Römerstückes ab, bei der die Geister der Possen: „Romeo auf dem Bureau", „Aus Liebe zur Kunst", „Madame Potiphar" u. s. w. einen wahren Hexensabbath aufführen. In einer kleinen Zwischenpause dieses Widersinns wird die Handlung recht und schlecht vorwärts geschoben. Alven, der die Frauen aus irgend einem privaten Grunde prinzipiell verachtet, hat sich infolge der langen Rede, die er an Adele gehalten, in letztere verliebt; zwar giebt er sich dazu her, im Namem Roberts um die Hand des Mädchens zu werben, aber Adele wirft sich ihm beim ersten Worte der Liebe, wie von Nymphomanie besessen, an den Hals, und da er sie nicht wieder loskriegen kann, behält er sie auch. Bei dieser ganz unglaublich plumpen Umarmungsscene fing das Publikum laut zu lachen an, und der Dilettant, der dies Gelächter hervorrief, gehörte wahrhaftig nicht zu jenen, welche Rosen geißeln wollte. Ebenso unmotiviert wie diese lächerliche Liebesscene ist die Verbrennung des Testamentes, zu der Robert, der abgewiesene Freier, sich in seinem Zorne veranlaßt sieht. Unglücklicherweise besitzt der Justizrat ein zweites beglaubigtes Exemplar des Testamentes, und dadurch wird ein vierter Akt der ganz und gar aus den Fugen geratenen Komödie zur Notwendigkeit gemacht. Zur Ausfüllung dieses Aktes dient abermals ein wildes Zwischenspiel, in dem die

plumpe Narretei des Justizrates sich aufs höchste bethätigt. Der Narr stellt sich verrückt, um seine Frau, welche die Vermählung der Tochter mit dem geliebten Schreiber Schöffe nicht zugeben will, gefügig zu machen, und es ist wahrhaftig wenig Humor dabei, wenn ein kompleter Narr sich die unnötige Mühe giebt, den Verrückten zu spielen. Zum Schlusse wird in aller Eile angekündigt, daß alle Personen des Stückes, welche Geld brauchen, auch welches bekommen, und das Publikum, welches längst gemerkt hat, daß es für seinen Teil leer ausgeht, ist herzlich froh, aus dem Tumulte endlich entlassen zu werden. Rosen selbst — und das will viel sagen — hat noch kein zerfahreneres und haltloseres Stück geschrieben als diese „Dilettanten“; selbst der Witz ist stumpf, selbst der Situationsscherz von einer verstimmenden Erzwungenheit. Eine einzige Figur, die ungeschickte Dörthe, die bei jedem Schritte stolpert und dabei doch heimliche Energie genug besitzt, ihrem geliebten Dummian gelegentlich in die Arme zu fliegen, bezeugt das humoristische Talent des gewandten Autors. Der letztere beeile sich, diese Figur in ein besseres Stück zu verpflanzen, denn mit den „Dilettanten“ wird sie rettungslos zu Grunde gehen. Rosen hat oft den Triumph erlebt, daß er selbst seine litterarischen Gegner lachen machte; „die Dilettanten“ aber sind ein Stück, über das selbst seine Freunde weinen müssen.

Ja so sind wir! Lustspiel in vier Aufzügen.

Nun wissen wir, wie wir sind, und wir haben wahrhaftig genug daran. Es waren wahrhaft schmerzliche Erfahrungen, die wir während eines endlos langen Lustspielabendes gemacht haben. Alle philosophischen Verzweiflungssysteme schwirrten mir durch den Kopf, während ich durch volle drei Stunden diesem vieraktigen Krampfe der Spaßmacherei beizuwohnen gezwungen war. Sind wir denn überhaupt? fragte ich mich, oder sind wir vielleicht nur verworrene Vorstellungen, Blasen, die aus dem Gehirne aufsteigen und bei dem leisesten Luftzuge der Realität zerplatzen?

Und angenommen wir sind, sind wir auch wert zu sein? Wenn wir nichts aus einem zureichenden Grunde unternehmen, wenn wir zusammenkommen und nicht wissen wozu, und auseinander gehen und nicht wissen warum, wenn kein ernstes Motiv sich in uns regt und unsere Narrheit selbst abgeschmackt ist, wenn unsere ganze Existenz auf ein unerquickliches und langweiliges Durcheinander hinausläuft — wäre es nicht besser, wenn wir gar nicht wären? O über den verkappten Pessimisten, der sich als Lustspielschreiber gebärdet! Ist es nicht heimtückisch, uns unter dem Vorwande einer Komödie mit so peinlichen Betrachtungen anzufallen? „Alles, was besteht, ist wert, daß es zu Grunde geht.“ Gewiß, das ist der einzig mögliche Sinn dieser vieraktigen Verworrenheit von Julius Rosen, und mit den einundzwanzig Scheinexistenzen, die da auf der Bühne umhertummeln, macht die Pessimistengrausamkeit, die ihr Postulat ins Bühnenleben hinüberträgt, den schauderhaften Beginn. Sie sind samt und sonders auf ein leckes Schiff gesetzt, in dem das Wasser von Minute zu Minute höher steigt, bis die Marionetten-Bemannung schier jämmerlich darin umkommt.

Über solchen Betrachtungen hätte ich fast den Inhalt des neuen Stückes von Rosen versäumt. Unglücklicherweise besitze ich das gedruckte Buch; aber der Leser befürchte nicht, an meinem Unglück irgendwie teil zu nehmen. Eine Grenze hat bekanntlich Tyrannenmacht, auch die des Lesers, der von jedem neuen Stücke ein Geschichtchen profitieren will, auch die eines Kritikers, dem das bedenkliche Recht eingeräumt ist, die unwahrscheinlichsten Begebenheiten und die pointelosesten Anekdoten unter fremder Flagge an den Mann zu bringen. Darf ich dem Autor eine Handlung andichten, die er niemals begangen hat? Es ist wahr, er hat ein vieraktiges Lustspiel gesündigt; aber wer ihn deshalb einer Handlung anklagen wollte, der sehe sich vor, nicht als Verleumder entlarvt zu werden. Ich für meinen Teil habe nicht den Mut dazu, denn ich weiß, daß der Autor seine Unschuld aufs glänzendste beweisen könnte. Wenn auch noch so viele Per-

sonen über die Bühne rennen, über einander stolpern, sich selbst belachen und nebenher ein Gelächter zu erkitzeln suchen — es ist wahrhaftig nicht die geringste Absicht dabei. Dann kommen also vielleicht einige Charaktere zum Vorschein? Gott behüte! Der diskrete Autor ist weit entfernt davon, irgend einen Charakter auch nur von ferne anzutasten. Und wenn einer der Darsteller so vorlaut sein sollte, irgend etwas, was wie Charakter anmutet, auszuplaudern, dann wird er sicher von dem Autor genötigt, seine unvorsichtige Äußerung im nächsten Momente wieder zurückzunehmen. Also giebt es vielleicht lustige Situationen? Situationen gewiß, mehr, als irgend wer verantworten kann. Aber lustig? Es ist sicherlich höchst traurig, mitanzusehen, daß einem Tollen die Zwangsjacke angelegt wird, aber es ist wahrhaftig auch nicht lustig, wenn vernünftige Leute sich selbst die Zwangsjacke anlegen müssen, um möglichst toll zu erscheinen. Dieses aber ist die Situation der Darsteller in dem Rosenschen Stücke. Sie verschmachten geradezu unter dem Drucke erzwungener Späße. Also giebt es doch wenigstens Späße, ereignet sich hin und wieder ein leidlicher Einfall? Für meinen bescheidenen Teil habe ich nur einen einzigen vernommen. Ein rätselhafter Mensch, der, mit vielen Orden geschmückt, durch den ersten Akt spazieren geht, wird von einem jungen naiven Mädchen befragt, wofür er denn die vielen Orden erhalten habe. Die Kleine wird für diese unschickliche Frage tüchtig ausgescholten und meint mit thränenerstickter Stimme: Aber mein Gott, ich meinte, der Herr wisse, wofür er die Orden habe. Dieser einzige Einfall des drei Stunden langen Stückes giebt mir eine gute Lehre, von all den schlechten, trivialen und gründlich abgeschmackten zu schweigen.

Rosens wahrhaft jämmerliches Stück wird auf dem Theaterzettel als Lustspiel bezeichnet. Da wäre es denn kritische Mode, wie ein Donnerwetter dreinzufahren und wegen der vornehmthuerischen Bezeichnung allerhand Rekriminationen anzustellen. Aber was haben im Grunde Schwank und Posse, diese freundlichen Begleiter durch ein ernstes Leben, verbrochen, daß man

so eifrig bemüht ist, ihnen alle Lustspielmißgeburten zuzuschanzen? Diese volkstümlichen Gattungen haben eben so gut ihr inneres Lebensgesetz wie die künstlerisch abgerundete Komödie, und Rosens Stück wäre als Posse just so unerträglich wie als Lustspiel. Soll es durchaus ein Spiel sein, so fasse man es als Geduld-spiel auf. Rosen hat die wohlfeile Manier, ungefähr ein Dutzend von Menschen, die doch irgendwie mit einander zusammenhängen müssen, durch Verwandtschaftsgrade an einander zu ketten. Man benütze einmal einen langen Winterabend dazu, diesen Knäuel von Muhmen, Basen, Vettern zu entwirren und eine anmutige Tabelle zu entwerfen; so könnte man doch wenigstens irgend einen geistigen Gewinn aus dieser Komödie ziehen. Die Sache ist gar nicht so leicht wie sie aussieht, und ich bin überzeugt, daß bei der ersten Rechnung irgend ein Vetter oder eine Muhme hängen bleiben wird.

Hippolyt Schauffert.

Ein Erbfolgekrieg. Lustspiel in vier Aufzügen.

Nicht ohne Wehmut konnte ich den Mißerfolg des Lustspiels: „Ein Erbfolgekrieg“ mit ansehen. Ein so reiches vollkräftiges Talent, wie Schauffert, so früh gestorben und doch für den Ruhm eher zu spät, als zu früh gestorben! Das Rätsel dieses rasch abgeschlossenen Dichterlebens ist noch nicht vollständig gelöst. Wer erinnert sich nicht des enthusiastischen Beifalls, den vor fünf Jahren das preisgekrönte Lustspiel: „Schach dem König“ von dem bis dahin unbekannten bairischen Beamten Schauffert erweckte? Da war Shakespeare'scher Humor im Dialog, geniale Charakteristik und liebenswürdige Erfindung. Kein Anhauch von Benedix, keine Nachahmung französischer Muster — der feste, sichere und selbständige Schritt eines Lustspieldichters von Gottes Gnaden. Mit dem historischen Schauspiel: „Bäcker-Toni“ wollte der überglückliche Autor den

Wienern eine dramatische Dankesvisite abstatten. Er verunglückte auf dem fremden Boden und scheint seither nicht wieder den rechten Mut des Schaffens gefunden zu haben. Sein erstes, mit so stürmischer Anerkennung aufgenommenes Stück war der gefährlichste Rivale seiner späteren Versuche. Zugleich sollen Familienverhältnisse seltsam in das Leben des Dichters hineingespielt haben. Vor wenigen Jahren hieß es: „Schauffert sei Pietist geworden" und das socialistisch-klerikale Volksstück: „Vater Brahms" war die traurige Bestätigung dieser Nachricht. Als bald darauf die Todesnachricht einlangte, ertönte kein reiner, voller Klang der Anerkennung an dem Grabe des jungen Dichters, der ja trotz alledem in den letzten Jahren das beste deutsche Lustspiel geschaffen hatte. Auch liberale Zeloten verzeihen mitunter schwer. Das Lustspiel: „Der Erbfolgekrieg" scheint, wenn nicht der Entstehung, so doch der Vollendung nach in die bedauerliche Übergangsperiode der Schauffert'schen Entwicklung zu fallen. Die Blitze eines kräftigen Talents leuchten nur mehr durch das Halbdunkel einer verworrenen Komposition und zugleich macht sich bereits in schwachen Andeutungen die Neigung geltend, den — freilich zunächst passiven — Vertreter socialistischer Anschauungen (Richard) in ein vorteilhaftes Licht gegen den liberalen Freund der Bourgeois (Ernst) zu setzen. Die Handlung ist nicht ohne Humor ersonnen, aber ohne alle Kunst gesponnen. An dem Grabe der neunundachtzigjährigen Gräfin von Homburg schwelgt das ganze altadelige Geschlecht in erheuchelter Wehmut und in gegenseitigen Versicherungen der Liebe und Eintracht. Nicht mit Unrecht mahnt der einzige Aufrichtige in der ganzen Gesellschaft, der junge derbwitzige Graf Richard, nicht zu viel von diesen Gefühlen zu reden; denn „sie sind, wie die Unschuld, halb verloren, sobald man nur davon spricht". An einer irdenen Bratpfanne scheitert die prahlerische Einigkeit; um den Besitz dieses kostbaren Erbstücks einer Kasserolle, in die der Monarch vor hundert Jahren zu Ehren einer Gräfin von Homburg Monogramm und Datum eingegraben, streiten die Damen des

Hauses, die sich bei Verteilung der Erbschaft kurz vorher an Großmut überboten. Die nervöse Baronin von Zell, die heftige Gräfin Christine und nebenher auch noch die altjüngferlich romantische Gräfin Cäcilie brennen vor Sehnsucht nach dieser unschätzbaren Bratpfanne. Die Männer erhitzen sich im Kampfe für ihre Frauen und der feudal angehauchte Baron Zell versteigt sich in seinem Zorn bis zu dem Entschlusse, samt seinem Anhang in der Kammer mit den Reaktionären zu stimmen und dadurch die ehrgeizigen Pläne seines Schwagers, des liberalen Ministerkandidaten Graf Ernst Homburg zu kreuzen. Nur durch eine von dem Grafen Richard und seinem demokratischen Freunde, dem Journalisten Heller, durchgeführte List wird der Friede des Hauses und die Freiheit des Staates gerettet. Ein Falsifikat, in dem Graf Ernst in aller Form auf die Bratpfanne Verzicht leistet, gelangt rechtzeitig in die Kammer, um eine günstige Abstimmung des Baron Zell zu erwirken, und die Mystifikation wird nachträglich verziehn, nachdem Richard im geeigneten Momente die verhängnisvolle Kasserolle zertrümmert hat. Dieser Haupthandlung ist eine von Episoden durchbrochene Nebenhandlung lose angefügt. Der Weiberfeind Richard, der den Zustand der Ehe mit dem eines Virtuosen vergleicht, dem ein böser Geist seine Violine an den Hals gezaubert, wird durch seine liebenswürdige Cousine Cäcilie bekehrt, diese von einem unerwünschten Bräutigam, dem jungen Baron Zell befreit, der seinerseits wieder auf Umwegen mit seiner Geliebten, dem Fräulein von Feldern vereinigt wird. Endlich wird der alte Vormund der letzteren, der geckische, geldprotzige Banquier Lenz durch eine Verwechslung der alten mit der jungen Cäcilie genarrt und eine Schneiderdeputation, welche den jungen Grafen zum „großen Schneidertag“ nach Leipzig schicken will, nach dem Vorbild von Piepenbrink und Genossen lächerlich gemacht.

Der etwas barocke Gedanke, das Heil einer Familie und unmittelbar des Staates an eine Bratpfanne zu knüpfen, hat sicherlich seine Berechtigung im Lustspiel; denn im Bereiche des

souveränen Humors, der seine Schätze eben in den Gegensätzen findet, kann nichts zu groß und nichts zu klein erscheinen. Leider fehlte dem Autor diesmal jene Souveränetät des Humors, welche das Kleine in einen ergötzlichen Kausalnexus mit dem Großen zu bringen versteht. Wie zum Schluß die Kasserolle, zerfällt das Stück, dessen Mittelpunkt sie bildet, gleich zu Beginn in Trümmer. Die Komik der mitunter sehr primitiv eingefädelten Scenen ist nicht ausgiebig genug; Wiederholungen und plumpe Späße treten an Stelle der lustspielartigen Entwicklung. Wie die Charakteristik, welche sich bei den meisten Gestalten auf einen schattenhaften Entwurf beschränkt, wie die Komposition, welche in jedem Akte neue Fäden legen muß, weil die ursprünglichen zerrissen sind, so weist auch der Dialog die auffallendsten Schwächen auf. Neben köstlichen humoristischen Einlagen, wie beispielsweise die Rede des Marchand-Tailleur Schnaterer eine ist, findet sich sehr viel gleichgiltiges Geschwätz, bei dem der Autor den Lessingischen Grundsatz, daß „man mit jedermanns Gedanken am klügsten zu Hause bleibt," nicht Bedacht zu haben scheint. Die Bühne macht in Folge dessen trotz der promenierenden und redenden Persönlichkeiten nicht selten den Eindruck, als wäre sie leer, und solche Lücken sind der gefährlichste Fehler einer Komödie; denn wenn der Zuhörer einmal aus dem Bann der täuschenden Dichtung entlassen ist, wird er zum kühlen und unnachsichtigen Richter.

Franz von Schönthan.

„Sodom und Gomorrha." Schwank in vier Akten.

Drei junge Leute, die in der Welt ihr Glück suchen, der Maler Christen, der Schriftsteller Dohlhof und der Weinreisende Müller geben einander beim Abschiede das Wort, sich nach zehn Jahren wiederfinden und drei fröhliche Tage mit einander verleben zu wollen. In der Zwischenzeit soll keiner der Freunde

den anderen aufsuchen, die Verbindung aber durch eine gemeinschaftliche Cassa, zu der ein jeder monatlich gleichmäßige Beiträge abliefert und die der Weinreisende zu verwalten und in einer „Geldkatze" zu verwahren hat, aufrecht erhalten werden. Die zehn Jahre sind um, und wir befinden uns vor dem Schauplatze des verabredeten Rendezvous, vor der Jupitereiche im Schroffensteiner Walde, unter der die Freunde sich zur Stunde des Sonnenunterganges am bestimmten Tage wiederfinden wollten. Zwei der Bundesbrüder — natürlich der Maler und der Schriftsteller — waren indes noch kurz vorher in Zweifel darüber, ob die schmale Cassa ihnen die notwendigen Reisemittel gewähren werde. Sie schwatzten in befreundeten Kreisen von ihrer Verpflichtung und fügten hinzu, daß sie schwerlich in der Lage sein würden, derselben nachzukommen. Diesen Umstand machen sich zwei übermütige und neugierige Frauenzimmer zu Nutze: die herkömmliche Lustspielwitwe Ludmilla von Eschner, welche den Dichter Dohlhof harmlos protegiert, und die Schwester Christens mit Namen Elsa, eine jener beliebten Komödienjungfrauen, die sich unbeschadet ihrer Züchtigkeit und Reinigkeit kopfüber in ein interessantes Abenteuer hineinstürzen. Die beiden Damen erscheinen mit höchsteigenhändig gefälschten Empfehlungsbriefen als angebliche Gemahlinnen der Bundesbrüder auf dem Rendezvous-Platze, und ein vielerfahrener Bonvivant, gleichfalls ein alter Lustspielbekannter mit Namen Baron Emmerland, der die hübsche Witwe im Eisenbahncoupé angestarrt hat und ihr seitab von seiner Reiseroute in den Schroffensteiner Wald gefolgt ist, gesellt sich als Dritter im Bunde zu ihnen. Die Bundesparole: „Wo ist die Katze?" (ein heiterer Blödsinn, dem der Autor eine gar zu ehrwürdige Vergangenheit andichtet) wird von dem abenteuernden Baron leicht erhascht, und der Verliebte ergreift die Gelegenheit, sich für den erwarteten Wilhelm Müller auszugeben, um seiner Angebeteten nahe zu bleiben und in Gesellschaft der beiden Stellvertreterinnen getreu der Verabredung drei fröhliche Tage in dem benachbarten Hotel Weinmüller zu verleben. Hinterher

erscheinen die echten Bundesbrüder Christen und Dohlhof auf dem Platze und begeben sich — nachdem der Maler in aller Geschwindigkeit ein Liebesverhältnis mit dem munteren Waldkinde Fränzchen, der Nichte des Weinmüllers, angefangen — gleichfalls in das Hotel, wo sie von ihren angeblichen Gemahlinnen in Eid und Pflicht genommen werden, einige Tage hindurch das Joch der ehelichen Täuschung zu ertragen. Dohlhof muß sich zum Ärger des verliebten Barons für den Mann Ludmillas ausgeben und dabei seine eigene Neigung für Christens Schwester, die ihn und seine Gedichte anbetet, verleugnen. Christen muß zu seinem und Fränzchens Verdruß den Gemahl seiner Schwester spielen, die wiederum unglücklich darüber ist, sich ihrem Poeten nicht an den Hals werfen zu können. Der echte Müller, der dritte Bundesbruder, ist selbstverständlich auch nicht fern. Er ist kein anderer als der Wirt des Hauses, der Weinmüller, der mit der Tochter und der Wirtschaft seines Schwiegervaters auch dessen Namen übernommen hat. Seine gute blitzdumme Frau, sein eifersüchtiges Gustl — ein Gebirgskind, das von der großen unbekannten Welt das Schlimmste voraussetzt — verfolgt mit albernem Staunen die widerspruchsvolle Komödie, die von den Gästen des Hotels gespielt wird, nimmt jede Ungereimtheit, die dabei zu Tage tritt, für bare Münze, wittert Mordgelüste, wenn der Maler von der Beseitigung seiner Gemahlin erzählt, und Ehebruch, wenn der Dichter seiner Geliebten von seinen Geisteskindern vorschwatzt, und erhebt ein Zeter und Mordio nach dem andern über das Sodom und Gomorrha, das sich vor ihren Blicken aufthut. Durch die Entdeckung des echten Müller, dem vor dem Einschlafen die alte Bundesgeschichte eingefallen, und der sich nicht darauf besinnen kann, was ihm eingefallen, bis ihn endlich das Schlagwort „Wo ist die Katze?“ aus der peinlichen Ungewißheit herausreißt, wird endlich die allgemeine Verwirrung aufgelöst. Männlein und Weiblein gruppieren sich zur herkömmlichen Lustspielquadrille, und aus der Katze, die der von allen Seiten bestürmte falsche Müller bereits als ein nieder=

trächtiges Fabeltier verflucht hat, wird die Aussteuer für alle dürftigen Liebesbedürftigen bestritten. So weit kann die Handlung des Schwankes oder das, was sich in der Komödie von Schönthan dafür ausgiebt, ohne ermüdende Weitschweifigkeit und Umständlichkeit wiedererzählt werden. Wer allezu gewissenhaft jede einzelne Verwechslung und ihre notdürftige Scheinmotivierung konstatieren, der bekannten Kombinations- und Permutationsmethode, die sich hinter all dieser Verwirrung verbirgt, auf Schritt und Tritt folgen wollte, der brächte nur ein dürres, unsäglich langweiliges Rechenexempel zu Papier. Die komische Wirkung stellt sich eben nur ein, wenn das Resultat der komplizierten Mißverständnisse rasch und fertig in die Augen springt, um eben so rasch über einem zweiten Ergebnis der unglaublichen Vertauschungen und Verschiebungen vergessen zu werden.

Das Stück gehört zum Genre der Verwechslungskomödie, das in neuerer Zeit bis zum Überdrusse gepflegt und gehätschelt wird. Die Verwechslung war seit jeher ein beliebtes Element des Lustspiels und diente dazu, die komischen Gegensätze zu steigern und die charakteristischen Schwächen der Menschen ins hellste Licht zu setzen. War sie nun ehedem ein beliebtes Mittel, so ist sie jetzt — sehr zum Nachteile einer nachhaltigen und humoristisch edleren Wirkung — ein beliebter Selbstzweck geworden. Man hat mit weniger Humor als nüchterner Methode eine eigentümliche Gattung von Lustspielen oder Schwänken (was liegt am Namen?) zuwege gebracht, in der jeder Irrtum zur zweiten und dritten Potenz erhoben und die Vertauschung und Verschiebung sämtlicher Personen ad infinitum fortgesetzt wird. Auf Wahrheit der Charaktere und Wahrscheinlichkeit der Situation wird von vornherein Verzicht geleistet. Die Situation muß sich einfach der Rechnung fügen. Die beiden Bundesbrüder müssen beispielsweise in unserem Stücke blind und albern genug sein, den Baron für ihren alten Freund Müller zu halten, die Personen müssen krampfhaft, ohne daß sich ein zwingender Grund

dafür ergäbe, ihre Masken festhalten — lediglich, damit das Rechenexempel stimme und jede erdenkliche Permutation zur Ausführung gelange. Die Charaktere sind gleichfalls diesem rein äußerlichen Zwecke untergeordnet; sie bedürfen keiner Ausarbeitung, sondern nur eines einzigen Merkmals, kraft dessen sie unterschieden oder verwechselt werden können, so zu sagen: eines Hakens, an dem man ein Mißverständnis aufhängen kann. Dieses Genre ist niedrig, äußerlich gehaltlos und auf Gnade oder Ungnade der augenblicklichen Wirkung anheimgegeben. Innerhalb des Genres, das zu dulden man sich nun einmal entschlossen hat, ist von Schönthans „Sodom und Gomorrha" keineswegs die schlechteste Leistung. Es kann mit den französischen Schwänken, die wir lachend über uns ergehen ließen, gut in die Schranken treten und hat vor manchem derselben die Reinlichkeit und Anständigkeit voraus. Der erste Akt ist ermüdend, der vierte leer, aber der zweite und der dritte erreichen, was sie wollen: drollige Verwirrung auf der Bühne und Gelächter im Zuschauerraume. Der Einfall, in der albernen Gattin des Wirtes gleichsam einen Packesel der Komik zu schaffen, der alle Leichtgläubigkeit, die man dem Publikum nicht zumuten darf, auf den breiten Rücken seiner Dummheit ladet, ist ein ziemlich origineller und geschickt verwerteter. Was sonst neben der methodischen Verwechslung an leicht komischen Motiven seine Wirkung thut, darf zum großen Teile nur für Kapellmeistermusik gelten. Einige Tröpfchen Charakteristik in den Dialogen Fränzchens mit dem Maler mögen von diesem Urteile ausgenommen sein. Die Liebesprobe, darin bestehend, daß der Verliebte im Angesichte der Angebeteten kein ordentliches Siegel zu Stande bringt, ist eine schlechte Variante der Kerzengeschichte aus Mosers „Ultimo", der Weinmüller, der den Groll über seine Vergeßlichkeit am ganzen Hause ausläßt, ist ein schwächlicher Gevatter des Putlitz'schen Buchbinders, dem der „Damokles" nicht einfallen will.

J. B. v. Schweitzer.

Die Darwinianer. Lustspiel in drei Aufzügen.

Im Bereiche des echten Humors und der ehrlichen Satire giebt es kaum eine Blasphemie. In der Welt des Humors steht Auffassung gegen Auffassung, in jener der Satire Überzeugung gegen Überzeugung. Der Humor, der kein Großes herabzieht, kein Kleines emporzerrt, sondern beides von souveräner Höhe aus in eine gemeinsame, milde, ausgleichende Beleuchtung setzt, genießt die höchste künstlerische Freiheit, die Satire, die mit der nach außen strebenden Tendenz aus der künstlerischen Sphäre heraustritt, die bessern, aufklären und belehren will, stützt sich auf ihre sittliche Berechtigung. Satirisch verspottet ein Aristophanes einen Sokrates, ein Voltaire einen Shakespeare, ein Goethe einen Wieland, und die Gegner wirken zusammen im Dienste der Wahrheit, und die Genien, die einander befehden, ergänzen einander für den denkenden Teil der Mit- und Nachwelt. Aber — Humor, Satire, künstlerische Freiheit, sittliche Berechtigung — was hat all' dies mit dem Lustspiel: „Die Darwinianer" zu thun? Nur so viel, daß jeder Satz seinen Gegensatz hervorruft, und daß ich an die Vorrechte von Humor und Satire denken mußte, da ich mich durch die Roheit und Widerrechtlichkeit des gemein spekulierenden Witzes verletzt fühlte. Dieses Genre von Witz bemächtigt sich weder durch künstlerische Auffassung, noch durch logisches Denken seines Gegenstandes; es krabbelt insektenartig an der Oberfläche der Dinge herum, saugt den Worten das Blut aus, nährt sich von Doppelsinn und Mißverständnis und, anstatt unseren Geist heiter anzuregen, kitzelt es uns so lange, bis wir halbohnmächtig in Lachkrämpfe verfallen. Giebt's in diesem Bereiche irgend eine prinzipielle Äußerung, so ist es die, daß das Gemeine die Welt beherrscht und daß nichts lächerlicher sei, als an die Festigkeit der Charaktere und an den Aufschwung der Geister zu glauben. Mit diesem für gemeine Lachseelen berechneten Genre des Witzes ist

auch der Grundton unseres Lustspiels gekennzeichnet. Glaube niemand, daß wir es mit echten und rechten „Darwinianern“ zu thun haben. Professor Haller, der einen Lippenkultus mit Darwin treibt, ist ein Renommist, der schwerlich jemals ein Buch des berühmten Forschers gelesen; sonst wüßte er, daß die vom Halb- und Mißverständnis herumgetragene Behauptung, der Mensch stamme in gerader Linie vom Affen ab, von Darwin selbst niemals in die Welt gesetzt wurde. Herr Raschermann — Darwinianer Nr. 2. — ist ein Lump, der die moderne wissenschaftliche Richtung in einem Schwindelunternehmen ausbeuten will; Baron Chatillon ein Wüstling, der dem Kretinismus näher verwandt ist als dem Darwinismus, mehr Grund als Lust hat, einen Pavian als seinen Ahnherrn zu bezeichnen und der nur durch peinliche Verlegenheit dazu getrieben wird, sich zu der Lehre Darwins zu bekennen. Diese drei Darwinianer — lucus a non lucendo — und die Damen des Stückes — eine Putzmacherin Alwine Pauli, die ihre wehrlose Tugend durch drei Grobschmiede verteidigen läßt, eine konventionelle Schwiegermutter Frau Geheimrätin von Wollau und die Töchter der letzteren, welche außer dem Namen kein unterscheidendes Merkmal besitzen, die Witwe Baronin Stein und Fr. Professorin Haller werden in die unglaublichsten Beziehungen zu einander gebracht und so lange auf der Bühne ohne zureichende Motivierung hin- und hergehetzt, bis sich aus dem planlosen Gehen und Kommen und aus den unwahrscheinlichsten Voraussetzungen endlich eine oder die andere drastische Situation entwickelt. Von anständigem Betragen ist bei sämtlichen Vertretern der Geburts- und Geistesaristokratie keine Rede. Die Baronin wirft sich dem Bräutigam an den Hals und zankt mit ihrer Schwester, der Frau Professor, im Tone eines Marktweibes, der Professor macht dem nächstbesten Lumpen, der ins Haus stürzt, die Honneurs, und der Baron benimmt sich in unbewachten Momenten wie ein betrunkener Hausknecht. Die Charakteristik ist gleich Null, der Dialog kommt nur selten über die geläufigsten Menagerie-

witze hinaus, die Komposition ist unfertig und verworren, die Scenerie geradezu kindisch und für all' dies sollen einige „drastische" Situationen entschädigen, von denen obendrein einige — just deshalb, weil sie Beifall finden — geeignet sind, eher Betrübnis als Heiterkeit hervorzurufen. Der saubere Herr Baron, den wir zur Verlobung und später auch zur Hochzeit beglückwünschen sollen, führt beispielsweise unsittliche Photographieen bei sich, die er, durch die Umstände dazu gezwungen, seiner Braut ausliefert. Diese — die Baronin — findet höchliches Ergötzen an den Bildern, und der Bräutigam erholt sich erst von seinem Erstaunen, da es sich herausstellt, daß die polizeiwidrigen Darstellungen mit harmlosen Affenporträts vertauscht worden sind. Die unsaubere Täuschung wird mit einem wahren Sturm von Beifall und Heiterkeit aufgenommen, und das Theater ist auf dem besten Wege, der Kneipe erfolgreiche Konkurrenz zu machen. Nur noch etwas Käse, Bier und Tabak zu diesen gesalzenen Wirtshausspäßen, und dem Herzen bliebe kein Wunsch mehr übrig. Wer indes nicht mitlachen kann, der mag sich über diese „Darwinianer" mit dem obersten Grundsatz des Darwinismus trösten: „Alles entsteht, was entstehen kann, aber nur das besteht, was bestehen kann."

Friedrich Spielhagen.

Liebe für Liebe. Schauspiel in fünf Aufzügen.

Überblickt man den Aufschwung des Romans, der heute, nachdem er der treueste literarische Ausdruck der Zeitströmung geworden, von der vornehmthuenden Ästhetik eben so wenig ignoriert werden kann, wie von der Gewissenhaftigkeit des Litterarhistorikers, so wird der Name Spielhagen in vollen Ehren genannt. Vertraut mit den stillen qualvollen Zweifeln der „problematischen Naturen" wie mit dem lauten Kampfe der Begeisterten, die in „Reih' und Glied" für die Güter der Mensch-

heit streiten, ein gewiegter Menschenkenner und ein Stimmungspoet in der Schilderung der romantisch belebten Natur, ein denkender Beobachter und ein Stilkünstler, hat er in kurzer Zeit die Anerkennung und Anhänglichkeit der gebildeten Leser für sich gewonnen. Erfolggekrönt wagt sich der Romancier auf das scheinbar so nahe liegende dramatische Gebiet hinaus, verunglückt beim ersten Schritte und vermag auch beim zweiten, bei dem er eben angelangt ist, seine stolze Haltung nicht zu behaupten. Mit den Unberechtigten, die auf dramatischem Gebiete ein freventliches Spiel der niedrigen unpoetischen Spekulation treiben, darf freilich ein Spielhagen nicht verwechselt werden; seine Fehler sind die Fehler eines großen Talentes und seine Irrtümer die einer gereiften poetischen Natur. Aber er trägt ein fremdes Recht mit sich, sobald er die Grenzen des Romans überschreitet, und muß sich gefallen lassen, nach dem Landesrechte der dramatischen Produktion verurteilt zu werden. Spielhagens Schauspiel „Liebe für Liebe", ist ganz danach angethan, uns über die innere Natur — nicht des Dramas — sondern des modernen Romans aufzuklären, der eine eigentümliche Kunstform geworden, ohne daß die Ästhetik bisher die Formel für denselben gefunden hätte. Das reine Blut des alten Epos fließt freilich in diesem Romane längst nicht mehr, er ist so zu sagen aus einer Kreuzung der poetischen Rassen hervorgegangen und hat lyrische, dramatische, wohl auch außerpoetische, wissenschaftliche Elemente in Menge in sich aufgenommen. Aber der entartete Sprößling des Epos ist darum dem im großen und ganzen reiner erhaltenen Geschlechte des Dramas nicht näher gekommen. Vielmehr sind zu den fundamentalen Unterschieden des epischen und dramatischen Stils nur neue, gar nicht unwesentliche hinzugetreten. Das alte Epos und dessen stilvolle Nachahmung hatten wenigstens das Eine mit der künstlerischen Tendenz des Dramas gemein, daß sie auf den öffentlichen Vortrag vor einer großen Menge von Hörern rechneten. Ganz anders der moderne Roman, der mit wohlerwogener Absicht zum Einzelnen, ja ausnahmslos nur

zum Einzelnen spricht. In der Stille der Häuslichkeit oder auf dem einsamen Gartenplätzchen sucht er den empfänglichen, ruhig gestimmten Leser auf; dort webt er seine Zauberkreise, regt die Phantasie erst sanft, dann stärker zur hilfreichen Thätigkeit an, täuscht allmählich die Wirklichkeit vor die Sinne und versucht den ganzen vielgestaltigen Inhalt des Daseins, wie er sich aus Menschenschicksalen, Staatengeschichte und Natureindrücken summiert, in sinnreicher Verknüpfung zu spiegeln. Seine ganze, mehr oder minder glücklich erreichte Absicht geht dahin, den Sinn des Einzelnen sanft zu überreden — ganz im Gegensatze zum Drama, dem die Aufgabe gestellt ist, eine Menge von Hörern stark zu überzeugen. Die Wirklichkeit ist auf der Bühne gegeben, die äußere Physiognomie der Menschen und der natürlichen Umgebung ist mit einem Schlage bestimmt und wird gläubig hingenommen; alles Interesse konzentriert sich auf die Charaktere, die nicht in zufälligen, wenn auch zart angehauchten, interessanten Stimmungen, nicht unter dem unberechenbaren und unwiderstehlichen Drucke äußerer, wenn auch wichtiger Begebenheiten, sondern in ihren entscheidenden Äußerungen, in ihrer eigensten Bethätigung und in der strengen Folgerichtigkeit ihrer selbstgeschaffenen Schicksale sich vor uns entfalten sollen.

Wie steht es nun mit „Liebe für Liebe?“ Versuchen wir's, den Inhalt dieses Schauspiels in Kürze wiederzugeben, so schwer es auch sein mag, den breiten Stoff eines Romans in den Engpaß eines Schauspielberichtes zu zwängen. Wir befinden uns zu Beginn der deutschen Befreiungskriege auf dem sächsischen Landgute Elbeck, unweit von Leipzig, dessen denkwürdigster Tag binnen kurzem herandämmern soll. Vier Jahre sind verflossen, seit Fritz, der jugendliche Gutsherr von Elbeck, im Verein mit seinem Freunde, dem Theologen Bernhard Günther, sich dem tollkühnen Unternehmen des Major Schill angeschlossen, der mit einer kleinen Schar von Getreuen gegen die kolossale Übermacht der Franzosen und ihrer Verbündeten anzukämpfen versuchte. Bernhard glaubte damals seinen Freund auf dem Felde

der Ehre verbluten zu sehen, und die Listen der Gefallenen bestätigten die traurige Wahrnehmung. Auf Schloß Elbeck hat man sich im Laufe der Jahre mit dem traurigen Schicksale versöhnt. Die verwitwete Freifrau, die wohl als eine entfernte Verwandte des verstorbenen Freiherrn zu betrachten ist, eine eifrige Verehrerin Napoleons, hat mit den Franzosen, welche die Gegend besetzt halten, Freundschaft geschlossen und dadurch die Hälfte des Guts für ihre Familie erhalten. Ihr fünfzehnjähriger Sohn Eugen ist der hoffnungsvolle Junker des Schlosses, ihre Tochter Charlotte, Fritzens ehemalige Braut, hat sich zu neuem Lebensmute emporgerafft, ein neues Herzensbündnis geschlossen, und ist im Begriffe, sich mit dem unterdessen zum Pfarramts-Verweser avancierten Bernhard zu vermählen. So stehen die Dinge, da wider alle menschliche Voraussicht der Totgeglaubte wiederkehrt und als ein furchtbarer lebendiger Anachronismus die schrecklichste Verwirrung auf dem Schlosse anrichtet. Fritz war in dem Gemetzel von Stralsund wohl schwer verwundet aber nicht getötet worden; er fiel in die Gefangenschaft der Franzosen, entging durch die Verwechslung mit seinem Reitknechte dem Tode, zu dem die übrigen gefangenen Offiziere verurteilt wurden, gelangte nach Frankreich, wo er von seinen Wunden genas, und wurde Jahre hindurch zum Galeerendienste verhalten, bis es ihm in einem glücklichen Momente gelang, seinen Peinigern zu entkommen und in die Heimat zu flüchten. Elma, der sentimentalen Charlotte resolute, energische Schwester, ist die erste, die dem Ankömmling in der Nähe des Schlosses begegnet, und die einzige, die ihn von ganzem Herzen willkommen heißt. Aber ihr redlicher Wille, zu helfen, vorzubereiten und zu vermitteln, vermag gegen die Ungunst des Schicksals nicht anzukämpfen. Fritz erscheint seiner ehemaligen Braut wie ein Schreckgespenst, vor dem sie zurückschaudert, um an dem Halse ihres zweiten Bräutigams Schutz und Hilfe zu suchen; die ziemlich bornierte Baronin denkt mit Entsetzen an die plötzliche Verarmung ihrer Familie, und zum Überfluß droht dem wiedergekehrten Freiherrn

von außen her die Gefahr, den Franzosen von neuem in die Hände zu fallen; denn schon in Dresden haben ihn Späher erkannt und Marquis de Fleurac, der Kommandant der französischen Besatzung auf Elbeck, hat gemessenen Auftrag, nach dem Flüchtling zu fahnden und ihn dem Kriegsgerichte zu überliefern. Fleurac ist ein Freund des Hauses Elbeck, zu dem er sich durch seine stille aber intensive Liebe für Elma aufs innigste hingezogen fühlt, er ist ein Elsässer und ein Legitimist und dem tyrannischen Erben der französischen Revolution, dem Kaiser Napoleon keineswegs freundlich gesinnt; aber er hat Soldatenehre im Leibe und kennt die strengen Gebote der Pflicht. Da er unvermutet in den Kreis der bestürzten Familie tritt, hat er die Ankunft des Freiherrn bald erraten, aber seine traurige Pflicht beginnt erst, sobald die Gewißheit ihm unter die Augen gerückt wird. Das weiß Elma mit rascher Fassung zu vermeiden, indem sie den Freiherrn als einen befreundeten Doktor aus Karlsbad dem Marquis vorstellt, und damit ist die unmittelbare Gefahr, aber keineswegs die peinliche Misère auf dem Schlosse beseitigt. Der zweite Akt ist bestimmt, diese Misère mit ermüdender Ausführlichkeit darzulegen. Der Zug war eine Weile mit voller Dampfkraft vorwärts gebraust, nun folgt die große Mittagsstation des Romanschriftstellers, der uns einlädt, die Gegend zu besehen und die Situationen behaglich auszukosten. Ein Behagen will freilich bei der peinlichen Sachlage nicht recht aufkommen. Fritz, seit jeher ein trotziger Charakter und überdies durch Erfahrungen seiner Gefangenschaft verwildert, vermag mit der Thatsache, die über ihn hinweggegangen, nicht zu rechnen: er verhöhnt die Freifrau, die mit den Franzosen paktierte, er überhäuft Charlotten mit bitteren Vorwürfen, er beschimpft den Freund, der als Bräutigam Charlottens sein Nachfolger geworden. Vergebens tritt Elma wie ein bittender Engel an ihn heran, vergebens versucht das resolute Mädchen den trotzigen Mann durch harten Tadel und Spott auf die richtige Bahn zu lenken. Fritz vermutet, daß Elma, deren Bild unvermerkt

seine Seele gefangen genommen, mit dem Vaterlandsfeinde, mit dem Marquis in geheimem Bunde stehe, und da er sich von allen Seiten verraten glaubt, wütet er rücksichtslos und grausam gegen die Schuldlosen. Während die Gäste zum Polterabend versammelt sind, während die Hochzeitsgesänge zu Ehren Bernhards und Charlottens vom Thale heraufklingen, bricht der nur mühsam verhaltene Groll des Freiherrn los und eine grelle Dissonanz klingt in das Fest hinein. Mit scharfen Worten fordert er den Bräutigam zum Zweikampf heraus, und in wenigen Minuten soll die blutige Entscheidung zwischen ihm und Bernhard erfolgen. Da ringt die mutige Elma ihrer Seele eine furchtbare Entschließung los, mit energischem Schritte tritt sie zwischen die Gegner und fordert den Marquis auf, den Freiherrn von Elbeck, den sie der schützenden Maske beraubt, zu verhaften. Gar so ernst ist es mit dem neuerlichen Unglück des Freiherrn, der in einem Turmgemache des Schlosses gefangen gehalten wird, freilich nicht bestellt. Der Marquis pocht zwar auf seine Soldatenpflicht; aber wir zweifeln nicht, daß er sich im entscheidenden Momente erweichen ließe. Trotz der strengen Bewachung dringt ein Freund des Gefangenen durchs Fenster ein und bietet ihm die Mittel zur Rettung, die der Freiherr indes verschmäht, weil er die Freiheit nicht mit dem Blute seiner Landsleute erkaufen will. Endlich tritt Elma, die Verräterin, selbst vor den Gefangenen; sie ist durch eine geheime Spiegelthüre eingedrungen, die sämtlichen Hausgenossen seit jeher bekannt ist und seltsamerweise nur dem Chef des Hauses, dem Freiherrn, ein Geheimnis geblieben war. Sie zeigt ihm einen bequemen Weg der Flucht, und da er sich weigert, den edlen Marquis zu betrügen, so benützt sie zum mindesten die günstige Situation, um dem Gefangenen mit dem vollen Brustton der Überzeugung ihre Liebe zu gestehen. Dieser ist natürlich verzückt und wäre es unter weit behaglicheren Umständen gewesen, wenn Elma einen Akt vorher sich nicht auf eine dunkle Andeutung beschränkt, sondern gemäß ihrem Wesen ohne Zweideutigkeit Farbe bekannt hätte.

Damit wäre der innere Ring der Handlung eigentlich geschlossen; denn es versteht sich von selbst, daß noch andere Personen durch die Spiegelthüre eindringen und eine glückliche Familienscene im Gefängnis improvisieren. Aber Fritz darf so leicht nicht aus dem Gefängnis loskommen und die Schlacht bei Leipzig, in die auch Bernhard beim ersten Kanonendonner als Freiwilliger hinausgezogen ist, verlangt einen besonderen Akt oder besser ein effektvolles Schlußkapitel. Die Franzosen kommen natürlich auch auf Elbeck ins Gedränge, der Marquis ist genötigt, sich, so gut er kann, dem Rückzuge anzuschließen und den Freiherrn, so schwer es ihm auch fällt, als Gefangenen mit sich zu nehmen. Im gegebenen Momente trifft indes Bernhard, rückkehrend von der siegreichen Schlacht bei Leipzig, mit seinen Scharen ein, befreit seinen Freund, der unterdes zur Besinnung gekommen und sich als Bräutigam Elmas mit den Thatsachen versöhnt hat, und die verworrenen Verhältnisse sind samt und sonders glücklich gelöst. Nur der Marquis zieht mit einer unglücklichen Liebe im Herzen von dannen und sucht den Tod in der Schlacht — für diesmal vergeblich, da Bernhard seiner Compagnie untersagt hat, die winzige Schar der Franzosen zu verfolgen.

Das Sujet dieses in Kürze skizzierten Schauspiels scheint sicherlich den Reiz der Originalität für sich zu haben; aber mit dieser Originalität hat es seine eigene Bewandnis. Es ist nicht so wohl etwas Neues auf dramatischen Boden produciert, als vielmehr manches Konventionelle aus dem Gebiete des Romans herübergeschmuggelt worden. In dem letztern ist es längst nicht mehr ungewöhnlich, die Toten auferstehen zu lassen und die jüngeren Schwestern wachsen sich schon lange mit Talent in den Beruf hinein, die resignierten Liebhaber der älteren zu entschädigen. Das Verdienst, dergleichen fremdartige Motive auf den Boden des Theaters verpflanzt zu haben, wäre immerhin ein großes, wenn die exotischen Gewächse da Wurzel zu fassen und im dramatischen Klima sich zu entfalten vermöchten. Feuillet hat dies beispielsweise in seinen dramatisierten Romanen ent-

schieden mit größerem Glücke versucht, als Spielhagen. Das Verhältnis zwischen Fritz und Elma, die gegenseitige Anziehung und Abstoßung, die allmähliche Umstimmung beider Charaktere ist ganz im Sinne jener novellistischen Kleinmalerei gedacht, deren Virtuosität darin besteht, die leisesten Symptome des Wachstums und der Entfaltung der Natur abzulauschen. Eine derartige ausgedehnte psychologische Entwickelung findet in der perspektivischen Gedrängtheit des Dramas keinen Raum für eine selbständige Wirkung und vergebens ringt Spielhagen im zweiten und dritten Akte seines Dramas danach, diesen Raum der dramatischen Ökonomie abzunötigen. Er bietet da als Romancier zu wenig: abgerissene fragmentarische Kapitel, als Dramatiker zu viel: sterile Scenen, unnütze Wiederholungen, wie der zweimalige Streit zwischen Fritz und Bernhard, und zuweilen muß sogar das Wiederkäuen eines banalen Empfindungsausdruckes die Lücken einer retardierten Entwicklung ausfüllen. Im vierten Akte pulsiert ein regeres dramatisches Leben; durch die freilich echt romanhafte Spiegelthüre dringt endlich die definitive Lösung des Konfliktes herein, nachdem sie den bequemeren Weg einer freien und offenen Verständigung allzuabsichtlich verschmäht hat; aber dem fünften Akte ist wiederum der Stempel der dramatischen Überflüssigkeit in den deutlichsten Lettern auf die Stirne gedrückt. Die Personen des Stückes vereinigen sich mit dem Publikum und warten gemeinschaftlich mit diesem das Ende der Schlacht bei Leipzig ab, die nur durch einen dünnen Faden, durch ein Restchen äußerer Verlegenheiten mit der Handlung des Stückes verknüpft ist. Es ist ein guter Ausgang für ein deutsch-patriotisches Herz, aber ein schlimmer für einen Dramatiker, der es ernst mit der Sache meint. In den Voraussetzungen, in der Gruppierung der Verhältnisse, an denen die Charaktere sich erhärten sollen, hat der dramatische Autor sicherlich freie Hand; aber sind die Charaktere einmal flügge geworden, dann wirkt es sehr deprimierend, zu entdecken, daß sie keine Schwungkraft, sondern nur Flügel aus Pappe besitzen, und daß sie an

Seilen hängen, deren Bewegungsapparat hinter den Kulissen zu suchen ist. Ein derartiger Bewegungsapparat ist die Schlacht bei Leipzig in dem Spielhagen'schen Stücke. Laßt sie unglücklich enden, laßt den Sieg auch nur eine Stunde später entschieden werden, und „Liebe für Liebe" ist mit seinen zahllosen Windungen eine Schraube ohne Ende. Aber wird nicht oft auch bei Shakespeare, könnte man mir einwenden, der Ausgang des Dramas durch den Ausgang einer Schlacht entschieden? Sicherlich; nur mit dem Unterschiede, daß dort das Glück der Schlachten in der Brust der Helden wurzelt, in deren Charakteren es tief begründet ist, ob sie siegen oder fallen müssen, während hier umgekehrt das Glück der Schlacht darüber entscheidet, ob unsere Helden der Gefahr entkommen oder ihr rettungslos verfallen. Durch den äußeren Beifall, den der letzte Akt mit sicherer Berechnung hervorruft, wird an der Sachlage so viel wie nichts geändert, es giebt ein dramatisches wie ein parlamentarisches: Ceterum censeo, das unter allen Umständen auf die Zustimmung der Gutgesinnten rechnen kann, und Spielhagen ist ganz der Mann dazu, derartige effektvolle Schlußaccorde in geschmackvoller Variation zu bieten. Aber für das Kunstwerk ist dadurch blutwenig gewonnen, und der vollendete Patriot ist nicht gefeit gegen das Prädikat eines unfertigen Dramatikers.

Es wäre überflüssig, zur Abdämpfung dieses Tadels hinzuzufügen, was der Name Spielhagen im Grunde zur Genüge besagt. Das Stück erfreut durch eine gebildete wenn auch zuweilen etwas unnatürlich langatmige Sprache, enthält viel interessantes Detail, manche espritvolle Wendung, manchen warmen, zum Herzen sprechenden Ausdruck der Empfindung. Das Auge des scharfen psychologischen Beobachters verleugnet sich nicht, wenn auch die novellistisch angelegten Charaktere sich nicht vollständig auszulegen vermögen. Einzelne Züge in der Charakteristik der Hauptpersonen Fritz und Elma sind geradezu meisterhaft zu nennen, und in der Art, wie beide ihre Seelenkämpfe auffassen und zu Ende führen, tritt ein echtdeutscher Zug ethischer Ver-

tiefung hervor, der ungleich höher anzuschlagen ist, als die zum Teil mißglückten Versuche, es den Franzosen an packenden dramatischen Effekten gleichzuthun. Minder sympathisch wirkt der Marquis, den der Autor scheinbar begünstigt und im Grunde doch in verfeinerter Parteilichkeit zum Prügeljungen aller Welt macht. Der gute Fleurac weiß thatsächlich nicht, wohin er gehört; er ist der Sache seiner Landsleute vom Herzen nicht zugethan, seine Soldatenehre bewegt sich auf dem schwanken Grunde der Sophisterei, und so macht er denn mit all seinen schönen Sentiments einen recht armseligen Eindruck, der nicht geeignet ist, als bedeutender Gegensatz den Helden des Stücks zu heben. Die Episoden sind diskret behandelt, fast so diskret, daß sich darin die dramatisch ungeübte Hand verrät. Vielleicht leben alle diese angedeuteten, halb ausgeführten, zum Teil auch nur schattenhaften Gestalten in einem Romane Spielhagens wieder auf, und dann werden sie sich sicherlich, in ihre wahre Heimat zurückgekehrt, ebenso lebenskräftig erweisen, wie der totgeglaubte Held von „Liebe für Liebe“, der sich durch alle Fährlichkeiten auf den vaterländischen Boden gerettet.

Friedrich Gustav Triesch.

Neue Verträge. Lustspiel in vier Aufzügen.

Der Titel dieses Lustspiels, das bekanntlich bei einer Münchner Preis-Konkurrenz den Sieg davongetragen, ist in mehr als einer Beziehung gut gewählt. Die Handelsverträge, welche das Centrum der äußeren Handlung bilden, sind zugleich jenes Element des Stückes, das vor allen anderen den Reiz der Neuheit für sich in Anspruch nehmen darf. Der altbekannte Familien-Kongreß der Benedix-Komödie rückt durch die Frage Schutzzoll — Freihandel einigermaßen in ein neues Licht, und das uns nur allzuvertraute Vettern- und Muhmenstück — die herkömmliche Lustspielquadrille mit der Schlußtour „changez les dames“ erhält dadurch den

leichten Anstrich einer politischen Satire, die selbst der theatererfahrene und wählerische Zuhörer mitunter belächeln kann. Von den beiden Familien- und Fabrikschefs Conrad und Wänkler bis zum jüngsten aller naseweisen Backfischchen herab hat die ganze Sippschaft, die sich in dem konventionellen Familiensalon unseres Lustspiels umhertreibt, irgend ein Privat-Interesse an der schwebenden Frage der Handelsverträge mit England. Der Eisenwerksbesitzer Conrad ist zuvörderst gegen den Abschluß des von der Regierung beantragten Übereinkommens; erstens aus Überzeugung — soweit er überhaupt von diesem Artikel vorrätig hat — zweitens aus Vaterliebe; denn sein Sohn Max, der Führer der Fortschrittspartei im Parlamente, ist ein eifriger Schutzzöllner. Herr v. Wänkler, Conrads Compagnon, dagegen — ein Schwätzer, der mit zwei Organen, seiner Stimme und seiner Zeitung aufs heftigste arbeitet — setzt als ein Mann, dem die ministerielle Gesinnung aus allen Knopflöchern hervorlugt, die ganze Wasserkraft seiner Beredsamkeit daran, das Zustandekommen des Handelsvertrages zu fördern. Der Ministerialrat Baron Waldhof wiederum erfreut sich einer handlichen Doppelüberzeugung, welche als ein brauchbarer Entoutcas sowohl bei Sonnenschein, wie bei Regen ihre guten Dienste thut. Er intriguiert zunächst als ein treuer Diener seines Herrn für den Handelsvertrag, wird aber schließlich auf Grundlage seiner gegenteiligen Überzeugung zum Handelsminister ernannt. Vorläufig genügt sein Versprechen, Herrn Conrad den Freiherrenstand zu verschaffen, um den Widersacher des Handelsvertrags zu blenden und dessen starren Widerstand in nachgiebige Zustimmung umzuschmelzen. Wänkler dagegen wird durch eine andere Lockspeise der Eitelkeit für eine kurze Weile seiner Hingebung an das Ministerium abtrünnig gemacht. Der Abgeordnete Max Conrad will eine alte Erfindung Wänklers (oder vielmehr eine Erfindung, welche der selbstgefällige Narr annektiert hat) zu verspäteten Ehren bringen, wenn er dabei durch Aufrechterhaltung des Schutzzolls begünstigt wird. Für den Ehrenmann, der gestern

noch für den Handesvertrag schwärmte, ist dies heute Grund genug, gegen den Handelsvertrag zu schreien und zu schreiben — selbstverständlich unbeschadet seiner morgigen Rechtsüberzeugung, die unter dem Eindrucke eines britischen Generalkonsulats, das ihm vorgeschwindelt wird, aufs neue eine gründliche Änderung erleidet. Unter weibischen Männern gebärden sich bekanntlich die Weiber so männlich wie möglich. Wänklers vorlautes Töchterlein Emma agitiert aufs heftigste für den Handelsvertrag, denn ihr Geliebter Sir William Norton, Sekretär der englischen Gesandtschaft, soll avancieren und heiratsfähig werden. Pauline, die Tochter des Baron Waldhof, schlägt sich auf dieselbe Seite, denn sie liebt den Abgeordneten Max Conrad, und möchte dessen seit langer Zeit geplante Verbindung mit Emma hintertreiben. Max selbst, der einzige Mann zwischen Schwächlingen und Weibern, bleibt von Anfang bis zu Ende seiner Überzeugung treu. Selbst die verführerischen Bitten seiner geliebten Pauline können ihn nicht wankend machen, dies umsoweniger, als er das Motiv dieser Bitten mißversteht und sich von der kleinen Kokette zu Gunsten Nortons verraten wähnt. Unbekümmert um den Freiherrnstand, der seinem Vater, und das Generalkonsulat, das dem Compagnon des Vaters winkt, gewappnet gegen die zarten Einflüsterungen der weiblichen Handelspolitiker vertritt er im Parlamente die Schutzzöllner mit solchem Erfolge, daß in wenigen Stunden der Handelsvertrag und das Ministerium beseitigt sind. Baron Waldhof zieht im günstigen Momente die versteckte Überzeugung aus der Tasche und ist selbstverständlich gerne bereit, einen Gegner, durch den er zum Handelsminister hinaufopponiert wurde, als Schwiegersohn zu acceptieren. Zwischen Emma, dem schreienden Backfisch, und Norton, dem stotternden Liebhaber, liegen zwar nach wie vor mannigfache Hindernisse aufgetürmt; aber da spricht der Lustspieldichter sein heiteres Machtwort und kraft der bekannten Lustspielformel „sie kriegen einander doch“ — welche sich wie ein Haken in jeden Ring der Handlung einfügen läßt, wird dieser private englisch-

deutsche Vertrag zum Abschlusse gebracht. Die Compagnons Conrad und Wänkler aber müssen sich damit trösten, auf den Freiherrnstand und auf das Generalkonsulat — bis zum nächsten Handelsvertrage zu warten.

Friedrich Gustav Triesch, ein zweifellos talentierter und liebenswürdiger Autor, besitzt im Grunde mehr Geschmack als Originalität. Er wirtschaftet mit dem allbekannten Lustspiel-Inventar; aber er bringt Ordnung hinein und weiß geschickt zu arrangieren. Die Charaktere, die er uns vorführt, sind zum größten Teile nicht aus erster Hand empfangen. Wänkler ist ein Zwillingsbruder des Hartwig aus dem „Stiftungsfest," der Industrielle Conrad leidet an einem „Größenwahn," der schon manchem Stücke Namen und Inhalt gegeben. Der alte Comptoirist Schröffel ist bei Töpfers Hillermann in die Schule gegangen. Auch der moderne Volksmann, der in seiner Überzeugung unerschütterliche Abgeordnete, ist eine ziemlich landläufige Gestalt — in der modernen Komödie nämlich. Von allen Figuren darf vielleicht nur die schreiende Emma, ein junges Mädchen, das den unbezähmbaren Rededrang des Vaters ererbt hat und im Pensionat zum Lautsprechen dressiert worden ist, als eine originell komische Erscheinung gelten. Auch im scenischen Gefüge, in der Vorbereitung und Durchführung der Situationsspäße wird man die Vorbilder leicht wieder erkennen. Die beste Scene des Stückes, die Bewegung der Compagnons, die beide ihre Ansichten über den Handelsvertrag jäh gewechselt haben und sich nun einer vom andern überreden lassen wollen, gemahnt in der geistigen Struktur sehr auffällig an die bekannte Überlistungsscene aus „Rosenmüller und Finke". Aber hier wie in allen anderen Stücken hat Triesch, um mit Goethe zu sprechen, „genossen, nicht gestohlen." Er weiß überall einen neuen Zug, eine neue Beziehung geschmackvoll anzubringen, welche, wie die Juristen sagen, eine Specifikation begründet, und ihm den redlichen Besitz des Erworbenen verschaffte. Das Motiv „kleine Ursachen, große Wirkungen" ist namentlich von den französischen

Lustspieldichtern im Sinne der politischen Satire schon unzähligemale bearbeitet worden. Triesch läßt drei Akte hindurch dieses weltlich skeptische Motiv recht vornehmlich anklingen, aber er schließt mit einer sehr hübschen und charaktervollen Wendung, indem er zuletzt die kleinen Ursachen bei Seite schiebt und die großen und ehrlichen Motive in den Wirkungen zum Siege gelangen läßt. Der Autor belustigt uns also durch die politische Frivolität, aber er identificiert sich nicht mit derselben. Wie im Großen, so tritt er auch im Kleinen mehr berichtigend als schöpferisch auf. Er mäßigt die bekannten Typen und scenischen Effekte und macht sie dadurch genießbar. Vor allem aber bringt er eine wohlthuende Ordnung in die Lustspielgesellschaft, die unter der Herrschaft Mosers und Rosens fast ganz und gar außer Rand und Band geraten ist. Ein Mensch, dem man eine verständige Lebens- und Sprechweise beibringt und den man in gute Gesellschaft einführt, ist so gut wie neugeboren. Eine derartige Wohlthat erweist Triesch den bekannten Lustspielfiguren. Er gewöhnt ihnen die tollen Sprünge des höheren Blödsinnes ab, er hält die ergötzlichen Narren in den Grenzen glaubwürdiger Rede und natürlichen Benehmens und er führt sie endlich in das wohleingerichtete Haus einer verständigen und konsequenten Lustspielkomposition ein. Gewiß kein geringes Verdienst in einer Zeit, in der die meisten Lustspielautoren die Physiognomieen ihrer Helden den Operetten-Karikaturen annähern und anheimelnde Lustigkeit der Erfindung mit verblüffender Tollheit verwechseln.

Der Dialog des Lustspiels ist gefällig und stellenweise sehr launig. Er erhebt sich nicht zu jener vornehm heiteren und dabei doch gedanklich vertieften Sprache des Humors, als deren Vertreter wir Freytag, Wilbrandt und Bauernfeld kennen, aber er sinkt doch — von einigen gewagten Kalauern abgesehen — nicht zu jener Trivialität hinab, welche die meisten modernen Lustspielpossen nicht als ein Abbild, sondern als Karikatur des deutschen bürgerlichen Lebens erscheinen läßt. Eine der sonst ziemlich trockenen Liebesscenen erscheint sogar durch ein tieferes

psychologisches Interesse belebt: ich meine jene, in der die Baronesse Pauline, ein echtes modernes Weltkind, das sich seiner Gefühle schämt, wider Willen vom Tone des Spottes in den der Sentimentalität übergeht. Alles in allem genommen kann das Preislustspiel von Triesch kaum das Vorrecht einer vornehmen Sonderstellung für sich in Anspruch nehmen, aber es gehört immerhin zu den freundlicheren, anmutigeren Blüten der modernen Lustspielproduktion.

Friedr. Gust. Triesch und Adolf Sonnenthal.

Ein Anwalt. Schauspiel in vier Akten.

Zuweilen verirrt sich in stolzem Dünkel die vortragende Kunst, der doch im Bereiche des Dramas ein rechtmäßiges Gebiet schöner und dankbarer Wirkungen eingeräumt ist. Im Rausche unerhörter augenblicklicher Erfolge vergißt die Schauspielkunst zuweilen, daß sie alle Kraft aus der Berührung mit dem mütterlichen Boden der Dichtung zieht. Sie emancipiert sich dann von Charakter und Situation, sucht selbstherrlich durch Klang, Mienenspiel und Gestus zu wirken und verfällt in das berüchtigte Virtuosentum. Aber die Überhebung kann noch schlimmer werden. Der Anreiz rauschender momentaner Erfolge, dem die Schauspielkunst mehr ausgesetzt ist als jede andere, kann einen noch tiefer gehenden Irrtum erzeugen, vermag dies selbst in einem Nichtvirtuosen, in einem anerkannt vorzüglichen und gewissenhaften Schauspieler. Umworben von der Gunst des Publikums, anscheinend Herr über die Gemüter der Hörer, giebt sich der Schauspieler in einem Momente der Selbstüberhebung dem Wahne hin, daß die Dichtung nicht mehr und nicht weniger sei als der Text zu seiner ausgezeichneten Bühnenmusik. Dieser Text giebt ihm dann und wann Gelegenheit zu einer kolossalen Steigerung, zu einem hohen C seiner Kunst, das vom Publikum bejubelt wird. Aber warum nur

dann und wann? Warum nicht lauter hohe C's und großartige Wirkungen an einem Abend? Wozu überhaupt die Abhängigkeit von einem so sparsamen Autor? Wissen wir nicht alle Bühnenwirkungen auswendig? Verstehen wir uns nicht besser auf die Gesetze des Effekts als irgend ein poetischer Stubenhocker, der vielleicht sein Lebenlang nicht die Leinwandseiten der Kulissen gesehen hat? Und der Mime setzt sich an den Schreibtisch und komponiert sich selbst den Text für seine Musik, die eine ganz unerhörte Fülle von Effekten in sich schließen soll. Und was entsteht daraus? Ein Text und eine Musik, die Steine erweichen, Menschen rasend machen können, eine Folge von hohen Tönen ohne Melodie, eine Reihe von starken Effekten ohne motivierten Zusammenhang, ein Schauspiel wie „Der Anwalt", das sich Adolf Sonnenthal für sein höchst gesteigertes Schauspielerbedürfniß zurechtgelegt hat. Friedrich Gustav Triesch ist Herrn Sonnenthal dabei behilflich gewesen. Man kann sich nicht entschließen zu glauben, daß dieses liebenswürdige und im besten Wortsinn bescheidene Talent allzuviel Anteil an den Grundzügen und aufdringlichen Effekten des neuen Schauspiels hat. Ich möchte den sympathischen Triesch, dessen bisherige Produkte so solid gearbeitet waren, nicht gern in der Rolle des Angeklagten sehen, der für seinen Anwalt um Nachsicht bitten muß. Ich denke: Adolf Sonnenthal, der gefeierte Künstler, der es gar nicht nötig hat, ein Dichter zu sein, wollte einmal einen außergewöhnlichen Erfolg, wollte als Autor und Darsteller zugleich glänzen, wollte sich auf ein unglaublich hohes Roß setzen, und Triesch war so bescheiden und gutmüthig, ihm dabei die Steigbügel zu halten.

Die Handlung des Schauspieler-Schauspiels ist durchsichtig wie eine Kinderfabel. Ein Testament, zur Abwechslung ein mündliches, bildet den ziemlich verbrauchten Hintergrund. Fanny Seewald wird die Herrin großer Reichtümer, wenn dieses Testament als rechtsgiltig anerkannt wird. Herr von Wernegg, ihr Verwandter, aber muß vor Gericht einen Schwur leisten, um diese Anerkennung herbeizuführen, und der wackere Herr nützt diese Situation aus,

indem er sich nur für den Fall einer Verbindung seines Sohnes Maurice mit der präsumtiven reichen Erbin zur Eidesleistung herbeilassen will. Er verbindet sich in dieser Sache mit Fannys Prozeßgegner, mit dem Bankier Friedenstein, der Ansprüche auf die Erbschaft geltend macht; und die beiden Schurken sind unverschämt genug, dem Anwalt und Vormund der Fanny Seewald, dem Doktor Richard Barold ihre Absichten mitzuteilen und eine Bestechungssumme anzubieten. Dr. Barold thut zum Scheine, als ob er auf die Intentionen der beiden Lumpen einginge, ohne daß man klar darüber würde, welchen Plan er eigentlich verfolgt. Nicht die Geschicklichkeit des Anwalts, sondern die Ungeschicklichkeit desselben und der Zufall fügen es endlich so, daß Fanny contre coeur sich als Verlobte des jungen Wernegg proklamieren läßt, der alte Wernegg im Vertrauen auf diese Verlobung den wichtigen Eid leistet, und die für volljährig erklärte junge Erbin endlich Gelegenheit findet, die betrogenen Betrüger fortzujagen und ihren bisherigen Vormund zum Gemahl zu machen. Aus diesem Prozeß, dessen Verlauf man von Anfang an durchblickt, ist im Grunde nicht viel dramatisches Kapital zu schlagen; um so viel mehr schauspielerisches aber aus der Figur des Rechtsanwalts Barold, die buntscheckig mit allen erdenklichen Wirkungen des Helden, des Liebhabers, des Charakterspielers und des Bonvivant ausstaffiert ist. Vor fünf Jahren noch war Barold Lebemann, Held der Salons und Boudoirs, ein interessanter Don Juan. Damals lernte er ein schönes und kokettes Mädchen kennen, das ihm Liebe schwur, um kurze Zeit darauf diesen Schwur zu brechen und dem steinreichen Baron Friedenstein die Hand zu reichen. Infolge dieses Unglücks veränderte Barold sein ganzes Wesen. Er wurde menschenscheu, fleißig, pedantisch, ein gefeierter Rechtsanwalt. Mag sein: das Mißtrauen hat ihn gesellschaftsmüde gemacht und die Arbeit ihm den einzig möglichen Trost im Unglück geboten. Aber Barold ist auch eine Art von „Schmutzhammel" geworden; er wäscht sich wenig, er kämmt sich gar nicht, er läßt sich nur einmal im Monat rasieren und

trägt einen Rock aus dem vorigen Jahrhundert, den er nur beim Trödler erstanden haben kann. Dies ist schon eine etwas verwunderliche Konsequenz des Seelenschmerzes und der Resignation, zumal bei einem Manne, der sich nicht etwa zwischen seine vier Pfähle zurückzieht und in seinen Schmerz verbeißt, sondern mit den Parteien und den Gerichten tagtäglich in Verbindung steht. Aber zugegeben, der Mann vernachlässigt sich, er war ein Roué, ist ein Sonderling — aus dem interessanten Bonvivant ist eine dankbare Charge geworden. Während er sonst seine Blicke kühn und frei umherschweifen ließ, schielt er jetzt verdrießlich über die Brille hinweg, Ton und Gebärden haben den verdrießlichen Charakter des überbürdeten sorgenvollen Pedanten angenommen. So erscheint er uns im ersten Akte, so noch zu Beginn des zweiten, da er auf die Bitten seines Mündels hin sich seit langer Zeit zum ersten Mal wieder in einem Salon befindet. Aber da erfahren wir plötzlich, daß es gar sonderbar um sein Sonderlingstum bestellt ist. Das kleine übermütige Mädchen nimmt dem Rechtsanwalt die Brille von der Nase und der weise Mann sieht just so gut und scharf, wie mit bewaffneten Augen. Die Brille diente nur dazu, dem äußeren Menschen eine erhöhte Würde zu geben. Ei sich da Herr Rechtsanwalt, sind Sie nicht vielleicht einmal Komödiant gewesen? Ich fürchte sehr, Sie haben in den fünf Jahren Ihrer Arbeitsamkeit nichts gelernt und nichts vergessen! Ehedem kokettierten Sie mit der Arbeit des Friseurs und jetzt kokettieren Sie mit der Arbeit des Optikers. Sie geben sich bald dieses, bald jenes Ansehen, und über ein Kleines werden Sie abermals metamorphosiert erscheinen. In der That, ein Wink der kleinen Fanny genügt, um den menschenscheuen Rechtsanwalt auf den Ball der Familie Wernegg zu bringen. Und wie erscheint er auf diesem Balle! Eins, zwei, drei, er hat sich verwandelt wie ein Cirkusreiter auf dem Roß. Er ist plötzlich wieder ein bildschöner Mann geworden und hat in einer halben Stunde alle Spuren seiner fünfjährigen Pedanterie abgestreift. Oder war diese Pedanterie vielleicht nur Schminke? Ist es

überhaupt nicht weit her mit der Würde und Überlegenheit, zu der Mündel Fanny so anbetungsvoll emporblickt? Jedenfalls hat dieser gute Dr. Barold, dieser gewandte Salonmann von ehedem, dieser imponierende Rechtsanwalt von heute, Momente, in denen er sich wie ein fünfunddreißigjähriger Schulknabe benimmt. Er trifft auf dem Balle seine Geliebte, die seither verwitwete Baronesse Friedenstein, und anstatt ihr mit der Reife eines gesetzten Mannes Verachtung zu bezeigen, schilt er sie aus, wie ein verliebter jugendlicher Fant. Er macht ihr einen kleinen Skandal, indem er — wiederum ganz Schauspieler, der eine Concertpiece vorträgt — sein letztes Plaidoyer für einen Mörder, der seine treulose Geliebte umbrachte, zum Besten giebt und dabei höchst unritterlich seine ehemalige Braut kompromittiert. Nicht genug daran, dieser Tausendsassa, der ebenso bewunderswert tanzt, wie er vor Gericht plaidiert, dieser Ascet von gestern, der fünf Jahre lang nur Wasser getrunken hat, findet plötzlich Geschmack daran, sich an Rheinwein und Champagner zu betrinken, und führt ein ganz unerhörtes Spektakel auf. Er rast über die Bühne, insultiert seine Geliebte von ehemals und seine Angebetete von heute und wird schließlich in einem sehr unappetitlichen Zustande nach Hause getragen. Hui, was für ein Effekt! Was wird nun aus dem Manne werden? Er hat bereits fast sämtliche Rollen durchgespielt. Er war Winkelschreiber, Hamlet, Held, Bonvivant, Charakter- und Chargenspieler — was wird er uns nun zum Besten geben? Man errät es nicht so leicht. Er wird Backfisch, Gurli, er schreibt im vierten Aufzuge keine Akten mehr, sondern er füllt vier Bogen mit dem Anfangsbuchstaben seiner geliebten Fanny. O, über das liebe, fünfunddreißigjährige Kind! Es versteht die Naivetät aus dem ff. Fanny ist natürlich sehr gerührt über diese kindliche Schreibübung. Sie zieht die männliche Gurli aus ihrer dunklen Schüchternheit hervor und beglückt dieselbe durch ihr Jawort. Wenn das Stück eine Fortsetzung hätte, so bliebe diesem versteckten Komödianten in der Anwaltsmaske, der wie Zettel alle Rollen spielen will, vielleicht nur

noch übrig, die „Medea“ zu deklamieren und einige G'stanzeln der Gallmayer hinzuzufügen.

In diese unvermittelte Folge greller Schauspieler-Effekte dringt hin und wieder ein guter Naturlaut, ein lustspielmäßig liebenswürdiger Zug oder eine geistreiche Wendung herein. Die Ballepisoden sind dem Leben abgelauscht und espritvoll auf einander bezogen; die Figur des Kanzleidieners Kern ist nicht durchaus neu, aber sympathisch; der Bankier Friedenstein hat Momente gesunder trefflicher Komik und in den Gesprächen zwischen Barold und dessen Mündel gewahrt man zuweilen — aber nur selten — einen Anlauf zu psychologischer Vertiefung. Alle diese Einzelheiten, in denen ich den Mitarbeiter Triesch wiederzuerkennen meine, vermögen indes die von Grund aus unwahre Komödie nicht zu retten. Triesch nehme sich eine Lehre daraus! Er schreibe fortan wieder für die Schauspieler, aber nicht für Schauspielerbedürfnisse. Er lasse sich von der Muse diktieren, nicht von dem Effektbedarf eines Darstellers.

Ernst Wichert.

Biegen oder Brechen. Lustspiel in 4 Aufzügen. 1875.

Das Stück war zu Ende gespielt, hatte gefallen und in einem gemütlichen Kreise von Theaterfreunden, die sich indes als Männer von reicher und trauriger Erfahrung grundsätzlich von jeder Premiere fernhalten, verlangte man die Handlung zu vernehmen. Ich ergab mich drein und begann: „Ein junges Ehepaar lebt in gemeinsamem Haushalte mit den reichen Schwiegereltern. Der männliche Teil besitzt alle erdenklichen Vorzüge, ausgenommen Energie und Courage. Von Haus aus unbemittelt, auf seiner Laufbahn noch einige Schritte vom Ziele der Selbständigkeit entfernt, hatte er Gnade vor den Augen des reichen Mädchens gefunden und wurde nach einigem Sträuben von den „vornehmen“, aber gegen die Wünsche des geliebten Kindes wehrlosen Eltern

zum Schwiegersohn erhoben. Vor kurzem noch ein Kämpfer ums Dasein, lebt unser junger Ehemann nun sorglos, von Glanz und Fülle umgeben, raucht die teuersten Cigarren streckt sich auf schwellenden Sophas und fühlt sich dabei tief unglücklich im Gemüte. Er wird von allen Seiten mit Freundlichkeit und Zuvorkommenheit behandelt, aber eben nur wie ein wohlgesittetes Kind, nicht wie ein Mann, der auf eigenen Füßen steht. Bis zu den Domestiken herab herrscht der Wille der Schwiegereltern und auf die privatesten Angelegenheiten unseres Helden erstreckt sich die allmächtige Bevormundung. Der Glücklich-Unglückliche macht sogar Carriere — aber natürlich unter der Firma des Herrn Schwiegerpapas, der den fügsamen Eidam unter seine Fittiche genommen. Seine reizende Frau liebt ihn aufrichtig, giebt ihm das dann und wann recht anmutig zu verstehen; aber sie hat nur wenig Zeit und Gelegenheit, sich mit ihm zu beschäftigen, am allerwenigsten unter vier Augen. Sie ist zuerst Tochter, Schwester, Salondame und ganz zuletzt in freien Minuten auch — Gattin, so weit sich ein übermütiges Kind in diese Rolle überhaupt zu finden vermag. Da sitzt denn der Arme in seiner versüßten und dennoch unerträglichen Gefangenschaft, selbst in seinen (für den reichen Mann natürlich überflüssigen) Arbeiten gestört und belästigt, so daß ihm Einzelhaft zuweilen als Wohlthat erschiene, zerrt vergebens an den Stäben seines vergoldeten Käfigs und gleicht als Jüngling schon jenem „Greis, der sich nicht zu helfen weiß“. Natürlich läßt der deus ex machina nicht lange auf sich warten. Er erscheint in Gestalt eines vielgereisten Freundes, der das Herz auf dem rechten Flecke hat und dabei Energie und Weltklugheit für Zwei besitzt. Was der Pantoffelheld nur im Stillen zu planen gewagt, das führt er unter den Augen des mutigen Freundes aus. „Mach Dich frei“, ruft ihm dieser zu, „miete eine separate Wohnung, stelle deiner Frau die Alternative, Dir dahin zu folgen oder sich auf immer von Dir zu trennen, ein verhätscheltes Kind zu bleiben oder eine liebende Gattin zu w e r d e n! Liebt sie Dich,

so wird sie Dir folgen und dann erst darfst Du sagen: Ich habe die Braut heimgeführt.“ Gesagt, gethan. Aber weder ein Baum noch ein Mensch ist so leicht zu entwurzeln, am wenigsten eine Frau, die mit allen Fäden des Herzens an der nächsten Umgebung, an den häuslichen Gewohnheiten, an den Erinnerungen der Kindheit hängt. Es giebt zärtliche und stürmische Unterredungen, dann Mißverständnis, Trennung, passiven Widerstand auf beiden Seiten. Die junge Frau, gewohnt, am Gängelbande geleitet zu werden, zu tändeln und das Leben leicht zu nehmen, ist schwer auf den Ton einer ernsten Entscheidung zu stimmen. Da sie den Ernst endlich begreift, stellt sich der Trotz des verzogenen Kindes ein. Sie erleidet lieber den größten Schmerz, als daß sie eine kleine Demütigung erleiden möchte. Ein dichtes Gewölk von Vorurteilen und falschen Ansichten lagert überdies vor ihrem geistigen Auge. Aber aufrichtige und tiefe Liebe, allmächtig in einem Frauengemüte, stärkt das Herz, reift den Charakter, klärt den Blick für die Pflicht und endlich — — — —“ So weit war ich in meiner Erzählung gekommen, als ich fast gleichzeitig von verschiedenen Seiten ziemlich heftig unterbrochen wurde. „Aber lieber Freund,“ stürmte mein Tischnachbar auf mich ein, „wollen Sie uns zum Besten haben? Das ist ja die alte Komödie: „Nur Mutter“, zweiaktig aus dem Französischen —“ „Umgekehrt,“ ließ sich die Baßstimme eines anderen vernehmen, „Sie meinen vielleicht das Lustspiel „Störenfried“ von Benedix.“ „Nicht doch,“ rief ein superkluger Alleswisser dazwischen, „das Stück heißt: „Ein junges Ehepaar“ und hat Björnsterne Björnson zum Verfasser. Ich habe selbst das norwegische Original gelesen.“ „Aber, meine Herren,“ tönte es vom anderen Ende des Tisches, „kennen Sie denn das abgespielte Repertoirestück: „Er muß aufs Land“ von Bayard nicht mehr?“ „Welche Begriffsverwirrung!“ warf ein fünfter ärgerlich ein, „etwa vor sechs Jahren wurde ein italienisches Stück gegeben, betitelt: „Die lieben Schwiegereltern“, bearbeitet von Julius Werther — — — — —“ Die Debatte dauerte noch eine gute Weile und ich hätte mit meiner schwachen Stimme kaum

das Gewoge der Anklagen, das über mich hereinbrach, zu übertönen vermocht. Glücklicherweise besaß ich ein Exemplar des Stückes und den Theaterzettel, um mich von dem Verdachte zu reinigen, als wäre ich um das Theater herumgegangen und hätte zu meinem Plaisier und zur Täuschung anderer aus den landläufigsten Motiven die Parodie einer modernen Lustspielfabel komponiert. Ich zog die Dokumente aus der Tasche, und meine Ankläger verstummten vor den in großen Lettern gedruckten Worten: „Zum ersten Male: Biegen oder Brechen, Lustspiel in vier Aufzügen von Ernst Wichert.“

„Zum ersten Male,“ verehrter Leser, so unglaublich dies auch klingen mag! Und somit glaube ich auch gegen Deine Vorwürfe gefeit zu sein, wenn das, was ich sonst von diesem Stück noch aufzutischen habe, Deine feinen Geschmacksnerven wie ein aufgewärmter alter Kohl berührt. Unser Schwiegerpapa ist Kaufmann, Bankier, Geh. Kommerzienrat, heißt Josef Arnheim und gehört zu dem weitverbreiteten Bühnengeschlechte der komischen Parvenus und Geldprotzen. Seine Frau, eine tadellose Modedame, erblickt ihren Lebensberuf darin, gelb in gelb zur herrschenden Parole für Toiletten zu machen. Die neuvermählte Tochter Felicitas giebt sich als Typus des verhätschelten, liebenswürdigen, gutartigen Kindes; ihr Mann, Dr. Büchner, als geplagter Mustermensch, Arzt und Politikus, der sich, als Rivale seines Schwiegervaters, mit Erfolg um ein Abgeordnetenmandat bewirbt. Der Retter aus der Not nennt sich Dr. Leonhard West und zählt als energischer, humoristischer, geistig überlegener Freund des zaghaften Biedermannes gleichfalls zu unseren guten alten Bekannten. Er liebt Albertine, Felicitas' Schwester, der er einmal bei einer unglücklichen Wasserpartie das Leben rettete. Gestützt auf dieses Verdienst, wagte er es, um die Hand der Millionärstocher anzuhalten, wurde von den stolzen Eltern verschmäht, ging nach Amerika und kehrt nach drei Jahren als gemachter Mann zurück. Durch Grobheit weiß er sich Respekt, durch seine Stellung als Mitdirektor einer amerikanischen Handels-

gesellschaft Geltung zu verschaffen, und nachdem er seinen geckischen Mitbewerber, den vornehmthuenden Habenichts Stark von Starkenstein aus dem Felde geschlagen, und seine zaghafte, widerstrebende Geliebte in das Haus des abtrünnigen Schwiegersohnes entführt hat, siegt er unter der Parole „Biegen oder Brechen“, ebenso in der eigenen Sache, wie in der fremden, die er vertreten. Das, gerechnet zu dem übrigen, und wir hätten die Hauptzüge der Handlung gegeben, die wohl eher von jedem anderen Vorwurfe als von dem der Orginalitätshascherei betroffen werden kann, sie bewegt sich durchwegs in den ausgefahrenen Geleisen des Familienkonflikts und des Familienspaßes, und die Charaktere können das Gepräge der „stehenden Figuren“ nicht verleugnen. Ist unser Leben denn so arm, geht in der That ein nivellierender Zug durch unser sociales Treiben, sind unsere Interessen wirklich so dürftig, so beschränkt, so stereotyp? Ich bezweifle es und glaube vielmehr, daß das moderne deutsche Lustspiel weit hinter dem Leben zurückgeblieben ist und sich in traurige Einseitigkeit, in kleinbürgerliche Selbstgefälligkeit verrannt hat. Die langjährige Bühnenherrschaft von Benedix hat das mit verschuldet, wie sie auch den Geschmack des Publikums verweichlicht und zu bequemen und trägen Genüssen herabgestimmt hat. Wichert zeigt entschiedenes Talent im Situationshumor, ausgebildete Geschicklichkeit im scenischen Aufbau, Ergiebigkeit an guten Einfällen und in der Charakteristik der „Felicitas“ hier und da sogar einen Ansatz zu psychologischer Feinheit. Aber so lange er sich nicht dazu erhebt, von der Oberfläche, auf der sich freilich alles zu wiederholen scheint, abzusehn, und auf den Grund einer psychologischen Entwicklung zu blicken, wo sich die geistigen Physiognomieen in derselben unerschöpflichen Verschiedenheit darbieten, wie die körperlichen an Millionen von Menschen, so lange er sich damit begnügt, einen Stoff, der, wenn auch nicht auf der Straße, so doch auf dem Parquet jedes Wohnzimmers liegt, genau in derselben Art aufzunehmen, wie — Gott weiß, wie viele — vor ihm, bleibt er eben nur ein geschickter Kompilator, wenn es hoch

kommt, ein kleiner Venedix. Sein Stück ist gut für den Hausbrauch der Theater, amusant für ein Publikum, das an familiären Scherzen Gefallen findet und nicht viel nach Originalität zu fragen braucht, bedeutet aber für unsere Lustspiellitteratur nicht viel mehr als — nichts.

Die Realisten. Lustspiel in vier Aufzügen. 1873.

Seit geraumer Zeit bereits lassen sich vermögende Amerikaner die Reise in ein deutsches Lustspiel nicht verdrießen, um ihren konventionell verschnörkelten, in Vorurteilen befangenen Verwandten diesseits des Oceans einen mehrstündigen Gratisunterricht in freier, gerader und derber Männlichkeit zu erteilen. Es kostet nichts — dachte wohl der Autor der „Realisten“ — als diesen etwas abgetragenen Stoff zu wenden und es läßt sich ein „originelles“ Lustspiel von tadellos frischem und modernem Zeug zusammenschneidern. Es erging ihm dabei wie jenen beiden Engländern, welche etwas gar Absonderliches zu unternehmen gedachten, als sie ein Wettrennen veranstalteten, bei dem das später am Ziele anlangende Pferd den Preis davontragen sollte. Als das Zeichen zum Beginn dieses seltsamen Rennens gegeben wurde, wollte sich natürlich keiner der beiden Reiter vom Flecke rühren und die Verlegenheit nahm kein Ende, bis die Wettenden auf den geistreichen Einfall gerieten, ihre Pferde zu vertauschen. Nun ging die Hetze los, jeder suchte das fremde Pferd möglichst rasch zum Ziele zu bringen; aber — man war auch auf Umwegen in die Geleise des alten wohlbekannten Sports geraten. Genau so in Wicherts Lustspiel: „Die Realisten.“ Der Amerikaner reitet das europäische, der Europäer das amerikanische Pferd und im übrigen haben wir den alten Trab der gewöhnlichen Komödie vor uns. Doch nein: nicht gewöhnlich. Wichert schwingt sich in seinen „Realisten“ nur hier und da zum „Gewöhnlichen“ auf; man vernehme in Kürze, was sich auf der Bühne zuträgt und wie es sich zuträgt, und urteile dann selbst, ob irgend ein Wort dem Autor so aus dem Herzen gekommen sein dürfte,

wie die Klage der kleinen Charlotte zu Beginn des dritten Aktes: „Ich arbeite nun stundenlang an diesem Exercitium und komme nicht einen Schritt vorwärts.“ Roderich Werwein, der vor vielen Jahren, verfolgt wegen politischer Umtriebe, in die neue Welt geflohen, kehrt, amerikamüde und begeistert von der einheitlichen Neugestaltung Deutschlands, in seine Heimat zurück und findet zu seinem Entsetzen, daß sich Deutschland, das heißt: ein halbes Dutzend Vettern, Muhmen und Basen, von Grund aus verändert hat und „amerikanischer als Amerika“ geworden ist. Kein Zug mehr von der gemütlichen, ehrlichen, genügsamen deutschen Art in diesem Kreise. Alles hascht fieberhaft nach Glück und Glanz und Gold, der Enthusiasmus der Kriegszeit hat einen furchtbaren Rückschlag zu „krassem Realismus“ zur Folge gehabt, und Ehrlichkeit und Idealismus haben einzig und allein bei der ehemaligen Geliebten Roderichs, der Blumenmalerin Friederike Knorr, welche sich in jeder Beziehung als die Alte präsentiert, ein bescheidenes Asyl gefunden. Roderich, der natürlich über Tonnen Goldes verfügt, beschließt nun, die Verirrten auf die Probe zu stellen, indem er scheinbar auf ihre Intentionen eingeht. Seinen Bruder Franz, der im Begriffe ist, eine altererbte Fabrik in ein Aktienunternehmen zu verwandeln, überredet er, das Unternehmen so schwindelhaft als nur möglich anzufassen, den Neffen Robert verlockt er durch die Aussicht auf die Heirat mit einer reichen Amerikanerin zum Treubruch gegen die geliebte Braut Charlotte, die letztere unterstützt er in ihrem Plane, als „Student“ nach Zürich zu gehen, den Maler Wastel verleitet er durch ein großes Jahrgehalt, auf das selbständige Künstlertum zu verzichten und ausschließlich Kopien anzufertigen, und den greisen Gelehrten Knorr bringt er glücklich dazu, eine in Jahrzehnten mühsam gesammelte Bibliothek der alten Klassiker, die Quelle aller Studien und das unentbehrliche Werkzeug des Berufs, für 5000 Thaler zu verkaufen. Die Gimpel gehen Stück für Stück, in gleichmäßigem Schritte auf den Leim; aber kaum, daß sie festkleben, beginnen sie sämtlich, in derselben Melodie, nach ihren verlorenen „idealen“

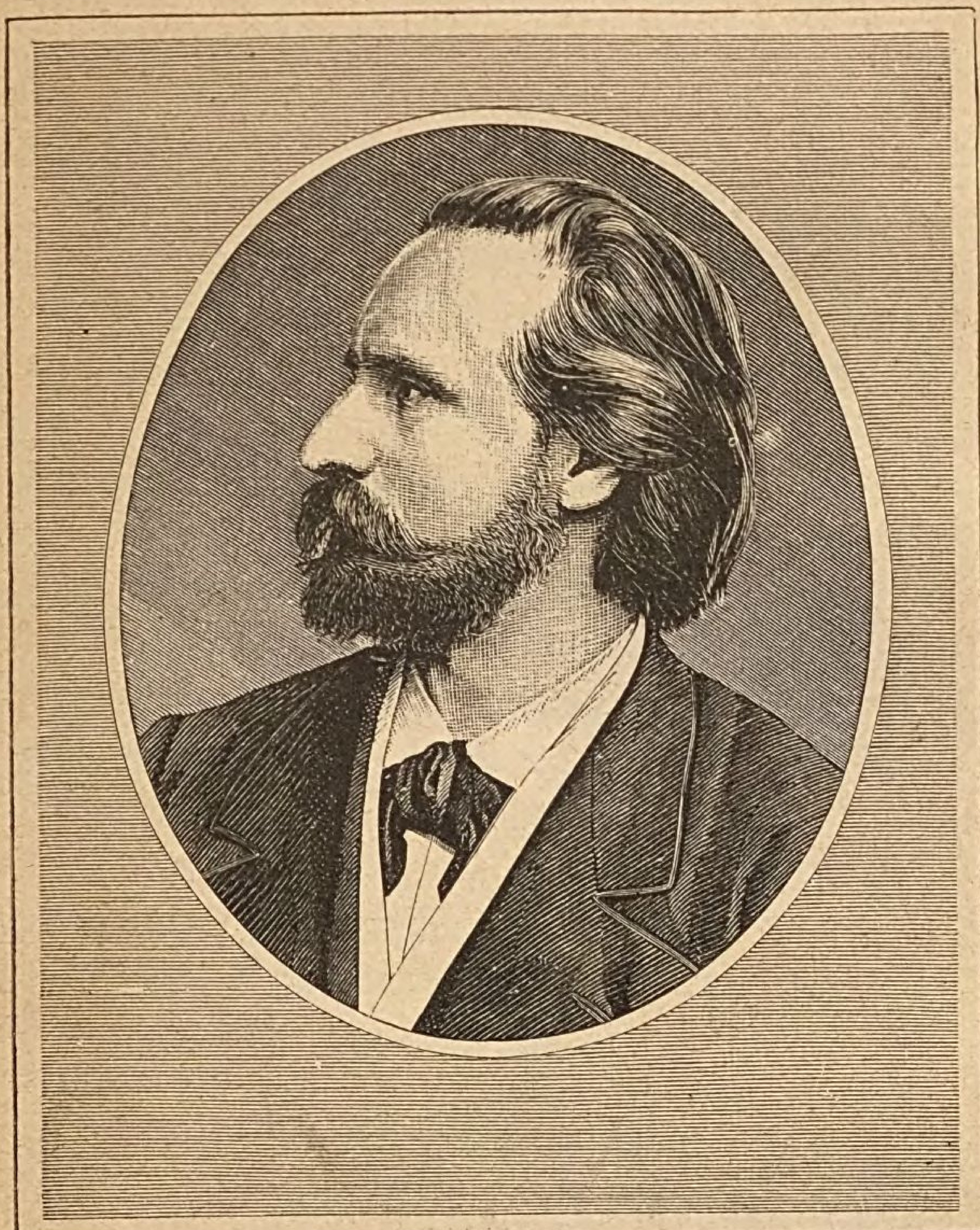
Schätzen zu lamentieren. Darob gerührt, läßt sie der pfiffige Amerikaner eine Weile zappeln, um ihnen schließlich in derselben Ordnung ihre frühere Freiheit zurückzugeben. Selbstverständlich feiert das „bekehrte Deutschland" so viel Hochzeiten, als Paare zu einer Quadrille vorhanden sind; aber man wird mir gerne die nähere Ausführung dieser Familiengeschichte, welche nur die nächsten Verwandten interessieren dürfte, erlassen. Die ganze, im Stile der lehrreichen Kinderfabeln gehaltene Handlung soll offenbar der Zeit einen Spiegel vorhalten, den Realismus unserer Zeit kennzeichnen und geißeln. Zum Unglück tritt in der ehrenwerten Sippschaft gewinnsüchtiger Phantasten, die uns Wichert vorführt, kein einziger „Realist", überhaupt kein modern denkender und fühlender Mensch auf. Es thäte not, daß man den modernen Realismus in Leben, Wissenschaft und Kunst, der mit allen idealen Bestrebungen so innig verwachsen ist wie die Wurzel der Blüte mit dem mütterlichen Boden, erst kennen und dann verstehen lernte, ehe man es wagt, ihn dramatisch verkörpern zu wollen. Weder ein Fabrikant, der seinen zerrütteten Finanzen durch einen Aktienschwindel aufzuhelfen sucht, noch ein Maler, der sich für Geld zum Kopisten erniedrigt, noch ein Gelehrter, der auf seine alten Tage am liebsten Börsengalopin werden möchte, noch ein Backfisch, der Medizin studieren will, noch ein Hans, der sein Gretl verläßt, um sich auf ellenhohe Socken zu stellen, verdient den Namen eines Realisten, und am allerwenigsten vom Realisten hat der Autor selbst, der in seiner Kenntnis des Lebens über Kotzebue und Benedix nicht hinausgekommen zu sein scheint. Die Komposition ist von jener primitiven Gleichmäßigkeit und Durchsichtigkeit des Aufbaues, welche beim ersten Wort das letzte verraten und — mit Ungeduld erwarten läßt. So viele Fäden der Handlung auch gesponnen sind, ein Faden wie der andere — ein Leinenweber könnte daran seine Freude haben. Auf der Wassersuppe des Dialogs schwimmen einige gute Einfälle, die man an den Fingern abzählen kann, als Fettaugen, und was die Charaktere anbelangt, so ist in der Fülle der scha-

blonenhaften Figuren nur der alte Bücherwurem Knorr durch einen Schimmer von Originalität ausgezeichnet. Aber auch dieser Gestalt fehlt das Gepräge der Wahrheit. Weisheit kann sich unter Umständen mit Thorheit, aber niemals mit Gemeinheit paaren. Ein greiser Gelehrter, der, geblendet durch die Aussicht auf 5000 Thaler, nicht nur die Wissenschaft an den Nagel, sondern sich selbst obendrein an die Frackschöße eines Börsenmaklers hängt, macht einen ebenso unwahrscheinlichen als widerlichen Eindruck.

Adolf Wilbrandt.

Arria und Messalina. Tragödie in fünf Aufzügen.

„Nur keine Römerstücke mehr! Nur keine nackten Beine, keine Togen, keine Brutuse und keine Cäsaren!" So rufen seit geraumer Zeit die Theaterdirektoren, die praktischen Dramaturgen, die allzeit schlagfertigen, weil mit Gründen nur leichtbewaffneten Vertreter des modernen Geschmacks. Und in der That, dieser vielstimmige Ruf, diese praktische Opposition gegen die Römerherrschaft auf den Brettern hatte eine Art relativer Berechtigung. Seit dem großen Briten, der mit der ganzen Keckheit und Ungelehrtheit des Genies ein englisches Volksleben um die tiefsinnig erfaßten römischen Helden gruppierte, war es weder einem schwächlichen Nachahmer noch einem trotzig-selbständigen Kraftgenie gelungen, den Strom dramatischer Lebensfülle in die imposanten Formen der römischen Geschichte zu leiten. Jene falsche Vorstellung von der steifen eckigen Römerwelt, die uns allen noch in der Schule eingeimpft worden und die mehr kühlen Respekt, als warme Teilnahme gegenüber den antiken Großthaten in den Gemütern erzeugt, war in den Autoren der Römerstücke, ohne daß dieselben ein volles Bewußtsein davon hatten, im schlimmen Sinne des Wortes mächtig, lähmte die Phantasie, gab den Gestalten eine gewisse heroische Einförmigkeit und brachte Menschen auf die Bühne, welche, gleichsam auf dem curulischen Sessel geboren, nur im Pathos zu reden, nur mit heldenmäßiger Gran-



Adolf Wilbrandt.

dezza sich zu bewegen verstanden, welche nur auf dem Schlachtfelde und im Senate zu Hause waren und welche sich, anstatt von Speise und Trank, von römischen Gesinnungen zu nähren schienen. Unzählige Varianten des „dulce pro patria mori" erzeugten eine Art von höherer Jambentrivialität, die uns mit allen Schrecken der Langweile aus den Werken eines Collin angähnt. Unterdes hat die Forschung uns einen ganz neuen Blick in die alte römische Welt gewährt, von der wir so lange, ohne das geschärfte Fernrohr der Wissenschaft, nur die Tempel, das Forum und das Kapitol, aber nicht die Wohnhäuser, die gesellschaftlichen Salons und das bewegte Straßenleben wahrzunehmen vermocht hatten. Die Wissenschaft, wie sie Mommsen und ebenbürtige Forscher vertreten, hat hier selbst ein Kunstwerk vollbracht und an Stelle des starren Formalismus, der sich in unsere historische Vorstellung eingeprägt hatte, ein bewegtes flüssiges Kulturleben vor unseren Augen erstehen lassen. Die Verschiedenheit im großen rückt uns menschlich näher, je anheimelnder uns die Gleichheit im kleinen berührt, und wir erwärmen uns umsomehr für das Heterogene des römischen Geistes, je mehr die Analogieen des römischen Lebens unsere Vorstellungskraft beflügeln. Diese wissenschaftliche Wiederbelebung des antiken Kulturlebens konnte nicht ohne Einfluß auf die dramatisch gestaltenden Künstler bleiben. Die Tragödiendichter kehren nun mit offenen Augen zu ihrer alten Liebe zurück, und es zeigt sich, daß es kein äußerlicher Hang zum fremdartig imponierenden Stil, sondern ein richtiger poetischer Instinkt, daß es nicht die Vorliebe für das klassische Gewand, sondern die Ahnung von dem klassischen Kern der römischen Geschichte war, welche seit jeher die ernst gestimmten und energischen Dramatiker auf dieses fernliegende Gebiet der Geschichte gelockt hat. Die alten Römer sind und bleiben eben die Dramatiker des Lebens κατ ἐξοχην und sind ihren Brüdern in der Antike darin ebensoweit voraus, wie diese ihnen als Dramatiker der Kunst. Hellenisch nennen wir ein großes Kunstwerk, römisch eine große That von erhabener Ein-

fachheit. Die Griechen gaben uns das Gesetz der Kunst, die Römer das Gesetz des Lebens, das noch heute unsere Praxis beherrscht, so weit auch die Theorie darüber hinwegzublicken versucht. Ihre sittliche Weltanschauung war kein himmelragender Bau, dessen Bogen in den Wolken verschwimmen und uns ratlos über den letzten Abschluß und den Zusammenhang lassen. Sie ruhte auf festen Pfeilern, war in sich geschlossen und gipfelte in der Vorstellung eines Gemeinwesens, dem sich der Einzelne unbedingt zu unterwerfen habe. Darüber hinaus war kein Gesetz und keine Pflicht, selbst die Götter waren national und zogen mit den Vaterlandsverteidigern gegen fremde Götter ins Feld. Es gab kein Prinzip, das über das Leben hinausgriff, Grundsatz und Handlung waren durch die kürzeste Linie mit einander verbunden. Ein naives Volkstum dieser Art, das stark in den Empfindungen, entschlossen in den Handlungen, frei von dem Zwiespalt der philosophischen Reflexionen sich in den streng und einfach vorgezeichneten Bahnen der Pflicht bewegt, erzeugt Charaktere, die den Dramatiker um so mächtiger anregen müssen, je weniger innere Übereinstimmung zwischen Denken und Handeln er in dem modernen Leben zu finden vermag. Und so seltsam es klingen mag, so wahr ist es, daß selbst das ausschweifende, im Genusse trunkene Rom der Kaiserzeit, in dem das Volk der sittenreinen Charaktere sich selbst aufzuheben schien, dennoch von demselben Zuge der Wahrheit, der inneren Übereinstimmung durchdrungen ist, daß hohe Sittlichkeit und wüste Entsittlichung gleichmäßig das Merkmal der Größe an sich tragen, die aus dem gemeinsamen Boden der Naivität emporkeimt. Fast kein Historiker hat es versäumt, die Zeit der Cäsaren mit jener der Bourbonen im 18. Jahrhundert zu vergleichen und auf die auffällig ähnlichen Ursachen und Symptome des Verfalles mit warnendem Finger hinzuweisen. Der Künstler indes, der nicht nach den letzten historischen Ursachen zu forschen berufen ist, den die äußere Erscheinung anzieht und die Individualitäten fesseln, hat bisher noch immer grundverschiedene Eindrücke von der Zeit der

Ludwige und von jener der Caligulas und der Neros empfangen. In der ersteren bewegt sich die Entartung im anerkannten Gegensatz zu der öffentlichen Moral auf Schleich- und Seitenwegen, ist sich des inneren Widerspruchs bewußt, verbirgt sich hinter der Heuchelei, und versucht dem Himmel demütig abzubitten, was sie der Hölle an wilden Freuden verdankt. Ganz anders die Sittenlosigkeit der römischen Kaiserzeit, durch die ein Zug fanatischer Opposition gegen Götter und Menschen hindurchgeht. Sie glaubt an sich selbst, sie erhebt die schrankenlose Genußsucht zum Prinzip, sie erkennt nichts darüber und darunter, sie feiert die Bacchanalien auf der Straße und im geöffneten kaiserlichen Palaste. So erweckt denn auch die bourbonische Verkommenheit mit ihrem inneren Zwiespalt und ihrer Selbstdemütigung das Lächeln der Ironie, das aus der verfeinerten Satire der Komödie hervorleuchtet, während die Entsittlichung der römischen Kaiserzeit zu der Phantasie des kühnen Schilderers spricht, einen Kaulbach und einen Hamerling begeistert, und dem Tragödiendichter die tiefsinnigsten Probleme bietet. Das Rom der Republik und jenes der Kaiserzeit, Sitte und Entsittlichung in dem Bild streng ausgeprägter naiver Charaktere, die zu lieben und zu hassen verstehen, zu spiegeln, das dramatische Leben der alten Römer in seinen schroffsten Gegensätzen heraufzubeschwören — nichts geringeres war die Absicht des Dichters, dem wir die Tragödie „Arria und Messalina" verdanken. Beide Hauptgestalten der Tragödie, die Heldin der Tugend und jene des Lasters, sind in der Geschichte einander so nahe gerückt, daß man fast darüber erstaunen müßte, ihrer Nebeneinanderstellung niemals früher in einer Dichtung begegnet zu sein, wenn nicht die scheinbare Selbstverständlichkeit das Gepräge jedes genialen Einfalls wäre. Nur sechs Jahre — ein Katzensprung, oder wenn man will, ein Löwensprung für einen dramatischen Dichter — liegen zwischen dem Heldentode der Arria und dem schmachvollen Ende der Messalina. Besitzen wir auch kein historisches Zeugnis darüber, daß die beiden Frauen einander im Leben nahegekommen, so besteht

doch eine natürliche Verbindung zwischen ihrem Schicksal, denn Messalina war (42 n. Chr.) bereits allmächtige Kaiserin, als Arria ihrem Manne, dem politischen Verbrecher, im Tode voranging. Nicht mit bloßer theatralischer Geschicklichkeit, sondern mit echt poetischer Intuition hat Wilbrandt hier die Geschichte erfaßt, und in deren eigenem Geiste ergänzt. Wenn er die Ereignisse mit Übergehung weniger Jahre zusammenrückt, so ist das keine Fälschung, sondern nur eine Konzentrierung der Geschichte. Die Handlung hat er abgerundet, aber die Perspektiven in Vergangenheit und Zukunft vom höchsten historischen Gesichtspunkt aus eröffnet. Das Unwesentliche unterwirft sich der künstlerischen Freiheit des Gestaltens, aber die Charaktere wachsen, unvermischt mit fremdartigen Elementen, aus den Wurzeln der historischen Überlieferung empor. Und die Wahrheit der letzteren ist es ja nach Lessings Ausspruch, welche die Grundsäule eines historischen Stückes ausmacht. Diese allein giebt die Berechtigung, große Namen an die Gestalten des Dichters zu heften, und während die Geschehnisse sich unter der Hand des Poeten verändern können und müssen, werden die Charaktere sich immer größer und bedeutender gestalten, je mehr sich der Poet der historischen Wahrheit zu nähern vermag. Denn: „eine Menschlichkeit an sich", sagt Mommsen, „giebt es nicht; jeder lebendige Mensch kann eben nicht anders, als in einer gegebenen Volkseigentümlichkeit und in einem bestimmten Kulturzuge stehen." In diesem Sinne zu charakterisieren ist dem Dichter von „Arria und Messalina" vortrefflich gelungen, und wir müssen ihm, fassen wir zunächst das Ganze des Werkes ins Auge, ungeschmälerte Bewunderung zollen für das, was er der Geschichte entlehnt, wie für jenes, was seiner glücklichen poetischen Inspiration zu danken ist. Der Charakter der Messalina ist mit dem vollen Ernste des Tragöden bereits im Tacitus vorgezeichnet. Ihr Bündnis mit dem Gecken Silius, ihr wahnsinniges Gelüste, durch eine öffentliche Hochzeit mit dem Buhlen ihren Gemahl, den Kaiser, zu verspotten, Menschen und Götter öffentlich zu höhnen, ihr Kampf mit dem ehemaligen

Bundesgenossen, dem selbstherrlichen freigelassenen Narcissus, ihr Tod unter den Händen der raschen Prätorianer, welche früh genug kommen, um die Umstimmung des schwachsinnigen Kaisers zu verhindern, das sind durchwegs feste, gegebene Punkte (aus dem 11. Buche der Annalen), die nur durch Linien mit einander zu verbinden waren. Spärlicher sind die Nachrichten über Arria zur Verfügung gestanden. Die angebliche Verschwörung des Pätus, sein Prozeß und sein Tod durch Selbstmord gehören der Geschichte an; auch der wackere Soranus ist eine historische Gestalt. Im Verein mit Pätus Thrasea, der in der Tragödie gleichfalls erwähnt wird, hat er später unter Nero die von Carcina geplante Revolution ins Werk gesetzt und fiel als ein Opfer seiner freiheitlichen Bestrebungen. (S. Tac. Lib. XVI.) Die Gestalt der Arria ist nur durch ein einziges, freilich auch in seiner Art einziges Datum wie durch einen Blitzstrahl erleuchtet. Als Charakter ist sie historisch nur durch die Geschichte ihres Todes gekennzeichnet, wie sie der jüngere Plinius in der dritten Epistel erzählt. „Als Pätus zögerte, sie umzubringen," berichtet dieser Historiker, „ergriff sie das Eisen, durchbohrte sich die Brust, zog den Dolch heraus, hielt ihn dem Gemahl entgegen und rief die unsterblichen, nahezu göttlichen Worte: „Pätus, es schmerzt nicht." Mit dieser Geschichte, welche Tacitus bei Erwähnung einer späteren Arria als bekannt voraussetzt und die nachher von verschiedenen Schriftstellern reproduziert und ausgeschmückt worden, war dem Dichter der volle Ausdruck des Charakterbildes gegeben, das neben dem der Messalina wie reinster Sonnenglanz neben der unheimlichen Glut des Brandes aufleuchten sollte.

Der Beginn des Stückes versetzt uns in das „Allerheiligste", in den Palast der Kaiserin, wo die Höflinge mit Besorgnis von einer neuen Laune ihrer Herrin flüstern. Ein verändert Wesen, ist Messalina von ihrem nächtlichen Irrgange durch die Straßen Roms heimgekehrt. Der allmächtige Günstling Gajus Silius traut seinen Ohren kaum, da die Kaiserin ihn gleich dem letzten Diener mit verachtender Gleichgiltigkeit abfertigt, und der schlaue

Narcissus, der Messalinen seufzen, singen und Zither spielen hört, wittert ein Geheimnis, das um einen neuen Günstling des buhlerischen Weibes gewoben ist. Nicht lange, und der Verdacht des scharfsichtigen Freigelassenen, der sich, in der Abwesenheit des Kaisers, mit Messalinen in die Herrschaft teilt, erhält durch das Eintreten des jungen Marcus Pätus, den Calpurnian, der Oberste der Wachen, in den kaiserlichen Palast einführt, eine lebendige Bestätigung. Der junge Marcus erscheint, um auf den Rat des Calpurnian Gnade für seinen Vater, den gewesenen Konsul Cäcina Pätus, zu erflehen, der, angeblich in die Verschwörung des Scribonian verstrickt, als Gefangener von Dalmatien nach Rom gebracht wurde und der Willkür Messalinens anheimgegeben ist. Aber der Sohn des Pätus vermag sein Knie nicht zu beugen, und nachdem er durch seinen trotzigen Stolz den Grimm der Höflinge geweckt hat, verläßt er den Palast, ohne die Kaiserin auch nur gesehen zu haben. Nicht früh genug indes, um nicht dem Narcissus durch das rote, um seinen Arm gewundene Gürtelband zu verraten, was der liebestrunkene Jüngling selbst noch nicht weiß: daß er die Farben der Kaiserin trage und berufen sei, in der nächsten Stunde zum erklärten Günstling Messalinens emporgehoben zu werden. Während sich diese Enthüllung vorbereitet und eine Sklavin der Messalina den Helden der nächtlichen Begegnung aufsucht, werden Arria, die Gattin des Pätus, und Julia, die Witwe des Scribonian, der sich in der Verzweiflung selbst den Tod gegeben, vor die Kaiserin geführt, welche entschlossen ist, über die Mitglieder der Verschwörung ein blutiges Gericht zu halten. Seit früher Jugend — so vertraut sie ihrem Hofnarren Vettius Valens — trägt sie einen unversöhnlichen Haß gegen Arria im Herzen, die stolz, edel und hochgesinnt, schon als Mädchen wie ein lebendiger Vorwurf der heißblütigen verderbten Messalina gegenüberstand. Arria, die, von ihrem Gatten getrennt, ihm auf einem Fischerkahne über das Meer gefolgt ist, tritt stolz und ungebeugt, mit hoheitsvoller Verachtung der Kaiserin entgegen und schon droht der vernich-

tende Urteilsspruch auf den Lippen der Messalina — da meldet die Sklavin die Ankunft des Geliebten, der finstere Groll weicht dem Entzücken, die Regung der Grausamkeit der leidenschaftlichen Hingebung, und die vorgeladenen Frauen werden entlassen, um des kaiserlichen Spruches zu harren. Mit Entsetzen erfährt Marcus, daß unwiderstehliche Leidenschaft ihn an die verachtete Messalina fesselt, mit unheimlichem Schrecken die Kaiserin, daß ihre wilde, verzehrende Liebe dem Sohne der Feindin gehört. Aber die Leidenschaft ist stärker als jedes andere Gefühl, ein Lusthaus in den kaiserlichen Gärten wird zum Empfange des neuen Günstlings festlich geschmückt, während ein milder Spruch der Kaiserin den gefangenen Pätus in Freiheit setzt, und Arria die Erlaubnis erhält, sich ihrem Gatten wieder zu nähern. Im gastfreundlichen Hause des Soranus feiert der befreite Konsul das Wiedersehen mit der treuesten aller Frauen. Erstaunt über die Gnade der Messalina kann er diesem Weibe doch nicht anders danken „als durch Fluch“. Begnadigung oder Tod — er ist entschlossen, den Abschaum der Menschheit zu befehden, die Narren, die Grausamen und die Wollüstigen vom Throne zu verscheuchen. Das Volk — so vernimmt er, nennt seinen Namen mit Vertrauen; wie von Erlösung spricht man vom neuen Kaiser Pätus, und eine mächtige Ambition beherrscht das Gehirn des krankhaft erregten Mannes. War er unschuldig an der verunglückten Verschwörung des Scribonian, welche nichts bezweckte als die Vertauschung einer Tyrannei mit der andern, so will er jetzt die Gutgesinnten um sich vereinigen und im Namen des mit Füßen getretenen Rechtes eine Revolution des alten, sittlichstarken Rom gegen das neue, verderbte ins Werk setzen. Während er fieberhaft an diesen Plänen arbeitet und mit zuversichtlichem Vaterstolz auf die Hilfe seines Sohnes Marcus rechnet, trifft ein Brief an Arria ein, der eben diesen Marcus als den neuen Geliebten Messalinens bezeichnet. Arria verbirgt dem kranken Manne die furchtbare Enthüllung und will sich, dem Winke des Briefes folgend, mit eigenen Augen von der Wahrheit der Schmach über-

zeugen. Eine Scene voll erotischer Glut zeigt uns den liebeswirren Marcus in den Armen der dämonischen, verführerischen Kaiserin. Narcissus, der eine Verschwörung des Pätus voraussieht und eine Vereinigung Messalinens mit den Empörern fürchtet, wagt es, in das Liebesgemach einzudringen und der Kaiserin Fehde und Vernichtung anzudrohen, wenn sie den Sohn des Pätus nicht aufgebe. „Von allen Römern wehrt er keinen ihr als den.“ Mit herrischem Trotze tritt Messalina dem freigelassenen Sklaven entgegen, lacht seiner Drohungen und giebt sich den Umarmungen des Jünglings hin, während Arria an dem geöffneten Fenster erscheint und in dem erschütternden Aufschrei: „Marcus!“ dem sinnverwirrten, zwischen Liebeswahnsinn und verzweiflungsvoller Reue schwankenden Sohne das volle Bewußtsein seiner Schmach ins Gedächtnis ruft. Vergebens harrt der kranke Pätus bis in die tiefe Nacht des geliebten Sohnes, der Schlaf übermannt ihn, und nur Arria wacht, um den Verlorenen bei der Heimkehr wiederzufinden. Sie schaudert vor der Berührung des Entehrten zurück, und da der Unglückliche ihr gesteht, daß die Kaiserin am nächsten Morgen im Hause des Pätus erscheinen werde, um im festlichen Zuge den neuen Genossen ihrer Freuden dem Volke zu zeigen, da er vor der schrecklichen Alternative zurückbebt, entweder durch das Verbleiben die Ehre seines Vaters oder durch die Flucht dessen Leben preiszugeben, da er ein Wort des Rates von den Lippen der Mutter erfleht, da ringt die Heldin dem Weibe ein furchtbar großartiges, fast übermenschlich heroisches Wort ab, und die Mutter schickt mit einem kurzen bedeutungsschweren: „So stirb“, den eigenen Sohn in den Tod. Hundertfach widerruft das Gefühl dieses Geständnis der schrecklichen Notwendigkeit; aber Marcus ist an den Heldenworten der Arria zum Manne erstarkt, reißt ihr einen gifthaltigen Ring vom Finger und wird „sterbend wieder des Pätus und der Arria Sohn“. An der Bahre des Jünglings, der dem Laster der Geliebten seine Ehre, dem Heroismus seiner Mutter das Leben geopfert, treten sich Arria und Messalina zum

zweiten Male gegenüber. Während Pätus, im Innersten gebrochen, an dem Sarge des Sohnes trauert, den er in Ehren gestorben wähnt, während Arria mit heroischer Selbstbezwingung den Gatten zu trösten versucht, erscheint Messalina mit jauchzendem Gefolge in dem Trauerhause, um den Geliebten zu dem vorbereiteten Triumphzuge abzuholen. Schaudernd erblickt sie den Toten, und will voll jähen Schmerzes die Leiche mit Küssen überhäufen. — Da wehrt ihr Arria die entehrende Berührung des durch den Tod wieder geadelten Jünglings und verrät in der Erregung das Geheimnis seines Todes, dessen Enthüllung den gebeugten Pätus vollends zu Boden wirft. Dem Wahnsinn nahe kehrt Messalina in den Palast zurück, Rache und Vernichtung androhend und zugleich voll Wut über die Ohnmacht, selbst durch Grausamkeit den Heroismus der verhaßten Gegnerin zu brechen. Rechtzeitig flüstert indes der kluge Vettius Valens der Verzweifelnden ins Ohr, daß Pätus alle seine Kraft verloren habe und unter den Schlägen des Schicksals zur Schwäche eines Kindes herabgesunken sei. Wie Trosteswort klingt diese Nachricht bei dem entmenschten Weibe an. Krampfhaft klammert sie sich an die Hoffnung, nun endlich Arria vor sich gedemütigt zu sehen, verdammt Pätus zum Tode und befiehlt, daß er selbst vor ihren und der Arria Augen Hand an sich legen solle, während sie ein prunkendes Bacchanale bereitet und sich in dem schmachvollen Schauspiele einer Hochzeit mit Silius berauschen will. Und wirklich liegt Arria dahingestreckt von der Fülle des Jammers, und zitternd gesteht der gebrochene Pätus dem treuen Freunde Soran, daß ihm die Kraft fehle, sich das Eisen in die Brust zu bohren. Aber auch der letzte Sieg, in dem Messalina zu schwelgen gedenkt, verwandelt sich in einen Triumph der durch Arria vertretenen sittlichen Kraft. Mit eindringlichen Worten wendet sich die herrliche Frau an den zagenden Mann, fordert ihn auf, ihren Mienen und Bewegungen zu folgen, stößt sich den Dolch in die Brust und reicht dann, ein beruhigendes Lächeln auf den Lippen, mit den Worten: „Pätus, es schmerzt nicht!“ das

Todeswerkzeug dem durch diesen Anblick gekräftigten und nun rasch zur That entschlossenen Gemahl. Während so Arria und Pätus sich inniger als je im Tode vereinigen, dringt Narcissus mit seinen Scharen in den Palast, um auf Befehl des aus Ostia zurückkehrenden Kaisers Messalinen zu töten. Vergebens sucht die Kaiserin das Antlitz des schwächlichen Claudius, um ihn mit bewährter Kunst ihrem Einflusse neuerdings zu unterwerfen. Das Haus ist umstellt, der Schwächling Silius wird bei der Flucht getötet, und Messalina, die durch ein Nebengemach zu entweichen sucht, von den Prätorianern, die, von Calpurnian geleitet, zum Kaiser übergegangen sind, erschlagen. Ein gellender Schrei verrät, daß die Entartete, von allen Furien der Angst gepeinigt, einen zehnfachen Tod stirbt, während Soranus über den Leichen der Helden die bedeutungsvollen Worte spricht: „Du stirbst nicht, Arria: ewig lebt Dein Tod!"

Vielleicht genügt dieser Grundriß, um den von der Aufführung ferngebliebenen Leser zu überzeugen, wie kunstvoll und doch natürlich zugleich die Motive in einander greifen, wie mächtig sich die Handlung aufbaut und wie das Ganze des Dramas nur an Einem Mangel leidet, an der Überfülle des Reichtums, der uns statt einer Peripetie deren zwei bietet, die gleich stark auf unser Gefühl einwirken wollen: das Erscheinen der Arria an dem Fenster des Lusthauses und die Enttäuschung des Pätus an der Bahre des Sohnes. Das dramatische Genie aber bekundet sich vor allem nicht in dieser oder jener Einzelnheit, sondern in der Grundanlage des ganzen, welche die Gegensätze nicht als fleisch- und blutlose Prinzipien in hohlem Phrasengetöne aneinandergeraten läßt, sondern durch ein konkretes, lebendiges Interesse den innersten Nerv der einander gegenübergestellten Persönlichkeiten berührt. Dieses Interesse ist durch die Gestalt des Marcus versinnlicht, welche ganz und gar dem Dichter angehört und den Kernpunkt der glücklichen Erfindung bildet. Nicht anders konnte das Bindeglied zwischen Arria und Messalina beschaffen sein, nicht besser die Vermittlung zwischen den grundverschiedenen

Charakteren angebahnt werden, die, beide über die alltägliche Gemeinheit weit erhaben, beide zum äußersten Gebrauch ihrer Kräfte entschlossen, — der eine im Namen der über jede Schranke erhabenen Sittlichkeit, der andere im Namen der schrankenlosen Willkür den Kampf gegen das Schicksal aufzunehmen berufen sind. Von beiden geliebt, Sohn der einen und Buhle der anderen, hier durch Sinnlichkeit, dort durch das Ehrgefühl beherrscht, ist Marcus, nicht sonderlich bedeutend in seiner Subjektivität, doch das bedeutendste Objekt, an dem sich die streitenden Gewalten erproben können. Trefflich ist dieser Kampf durch den brennenden Neid vorbereitet, den Messalina gegen die großgesinnte, unbeugsam stolze Arria in der tiefsten Seele hegt, und in feinstem psychologischen Zusammenhang steht dieses Gefühl wiederum mit der verzehrenden Leidenschaft für Marcus, in dem vor allem die Ähnlichkeit mit der unwillig bewunderten Mutter eine dämonische Anziehungskraft auf die Kaiserin äußert. Und wie herrlich bewegt sich der Kampf durch alle Stadien des Kraftaufwandes auf beiden Seiten! Schritt vor Schritt machen die Gegnerinnen einander das Terrain streitig, bis endlich Arria, allein aus der Kraft des sittlichen Entschlusses, die ganze Macht der Kaiserin zu Boden wirft, und Leben, Tod und Andenken des Jünglings vor der entehrenden Gemeinschaft mit Messalinen rettet. Selbst die Betäubung, welche die verzweifelnde Messalina in Wollust und Grausamkeit zu finden hofft, verwandelt sich in vollste Erniedrigung in dem Momente, in dem es gilt, für das Prinzip das Leben einzusetzen, und in dem naturgemäß die Willkür, die nur bis an die Grenze des Lebens vorzustürmen vermag, in sich zusammenbrechen, ein Wollen aber, das über die Grenzen des Lebens hinauszielt, den Sieg davontragen muß. Und wie dieser Konflikt sich dramatisch im höchsten Sinne gestaltet, so ist er auch theatralisch der günstigste, um uns die Gegensätze scenisch in der hellsten und schärfsten Beleuchtung zu vergegenwärtigen. Nur auf diesem Wege kann es gelingen, die keusche Arria zur Zeugin der Lüste einer Messalina zu machen und umgekehrt die bacchanalisch angeregte

Messalina in das Trauerhaus der heroisch gefaßten Arria einzuführen.

Ähnlich wie dieser prächtige Parallelismus die Grundzüge der Handlung beherrscht, tritt er auch in deren feinen Nebenlinien und, die Charakteristik verschärfend, in den auf beiden Seiten gruppierten Nebengestalten hervor. Nicht ohne Grund wird Pätus von der Volksgunst bis an die Stufen des kaiserlichen Thrones emporgehoben, nicht ohne Grund begrüßt ihn Arria als den Retter des Reiches aus der Schmach, als den künftigen Kaiser der Ehre und des Rechtes. Mit feiner Berechnung ist dieses Bild neben die Schlußscene der Messalina gestellt, in der die Entartete ihren Silius auffordert, sich öffentlich als Kaiser der Schande zu bekennen und sich mit ihr dem staunenden Volke im Triumphe zu zeigen. Ebenso glücklich bildet der Schurke Calpurnian, der sich in die Maske des rauhen Ehrenmannes hüllt und „in seine Geradheit mehr Bosheit einhüllt und verruchten Plan als zwanzig Schmeichler", ein wirksames Gegenbild zu dem rauhen Soranus, in dessen unverfälschter Grobheit sich thatsächlich die Ehrlichkeit einer treuen Seele spiegelt. In demselben gegensätzlichen Verhältnis steht endlich Kallias, der Sklave des Pätus, zu Vettius Valens, dem Hofnarren der Kaiserin, der in ähnlicher Weise seine Herrin humoristisch verspottet, wie sein Gegenpart die Gattin des Pätus humoristisch zu vergöttern sucht. Der mächtige Narcissus wiederum, den Wilbrandt freilich keineswegs historisch aufgefaßt, sondern dem er mannigfache Züge des späteren Hofphilosophen Seneca beigemengt hat, bildet wiederum innerhalb der Palastsphäre einen interessanten Gegensatz zu Messalina, indem diese das angeborene Herrschertemperament, jener aber die kühle, schlau berechnende Staatsraison vertritt. So sind sämtliche Gestalten darnach angethan, einander in der charakteristischen Eigentümlichkeit zu heben, und dem Ganzen ist durch einige treffliche, das römische Kulturleben beleuchtende Züge jene kräftige Lokalfarbe mitgeteilt, welche in dem Charakter einer bestimmten Zeit erst den vollen Schein des greifbaren Lebens hervorruft.

Eine so energische Charakteristik läßt sich selbstverständlich nicht ohne vollständige Beherrschung der Sprache erreichen, die in dem Wilbrandtschen Gedichte namentlich durch ihre natürliche, vielsagende Kürze, durch die Einfachheit des Pathos und durch die Kunst, die „Gebärde der Rede“ zu verändern, oft einen bewunderungswürdigen Eindruck macht. Dennoch finden sich seltsamerweise gerade auf diesem Gebiete die wundesten Stellen des so herrlich aufgebauten Stückes. Einige falsche Bilder und mannigfache Risse in der Klassicität des Ausdrucks rufen die Vermutung wach, als wäre an dieses bedeutende Werk noch nicht in allen Stücken die letzte Feile angelegt worden. Doch sind dies nur kleine Bedenken gegen ein mächtiges Ganze, dem schwerlich irgend eine deutsche Tragödie des letzten Decenniums an die Seite zu setzen ist, und das in der shakespearischen Kraft der Anlage und Durchführung Wilbrandt wohl unzweifelhaft als einen der bedeutendsten Dramatiker unserer Tage kennzeichnet.

Gracchus, der Volkstribun. Tragödie in 5 Aufzügen.

Was an sämtlichen Römerstücken Wilbrandts frappierend hervortritt, was selbst aus dem großen dramaturgischen Irrtum der Nerotragödie imponierend hervorleuchtet, das ist die meisterhafte Gruppierung des geschichtlichen Stoffes, der echt dramatische Sinn für die persönlich bestimmenden Momente der Geschichte, die ausgebildete Kunst, die Ereignisse aneinanderzurücken, durcheinanderzuschieben und zu tragischen Wirkungen zu konzentrieren. Diese Kühnheit und Sicherheit der dramatischen Architektur wirkt von der Bühne herab wie alles Ganze, Entschiedene, Insich-Geschlossene mit unwiderstehlicher Macht. In dem Sturmschritt, in dem die Wirkungen des „Gracchus“ vordringen, in der Art, wie sie planmäßig zusammentreffen, um im entscheidenden Momente einander zu heben, liegt eine Taktik, welche, wenn die Hilfstruppen der Schauspielkunst nicht versagen, den Sieg über die bloße Möglichkeit hinaus zur Gewißheit erhebt. Freilich ist dieser eine gewichtige Vorzug hier um den Preis einer unver-

kennbaren poetischen Dürftigkeit erkauft. Die Ruhe und Klarheit, mit der der Autor den unruhigen Stoff behandelt, streift in dieser ersten Römertragödie Wilbrandts mitunter an Nüchternheit, der grelle Abstich von Licht und Schatten läßt jene poetische Dämmerstimmung, welche die geheimsten Regungen des Empfindungslebens wiederspiegelt, vermissen.

Gleich der Beginn des „Gracchus" führt uns in volle dramatische Bewegung hinein. Gracchus ist gegen das Gebot des Senates von Sardinien, wo er als Quästor und Prokonsul weilte, nach Rom zurückgekehrt, und die Erregung der Plebejer, das Staunen des gutmütigen, alten Konsuls Metellus, der ohnmächtige Zorn des Senators Opimius, der sich als Haupt der Adelspartei gebärdet, die Angst, mit der die Mutter Cornelia und die Gattin Licinia die Nachricht von der plötzlichen Rückkunft des Pflichtvergessenen vernehmen, beleuchten die Bedeutung dieses Schrittes und erwecken vorbereitendes Interesse für das Erscheinen des Helden. Aus der allgemeinen Verwirrung entwickelt sich endlich eine Gerichtsscene auf dem Forum, und Opimius ist eben daran, vor der Volksversammlung die Anklage wider den Gesetzesverächter zu erheben, da dieser selbst erscheint, um sich im Angesichte des Senates und Volkes zu rechtfertigen. Der Macht seiner Persönlichkeit gelingt es, sich das Wort, das ihm die Adelspartei am liebsten versagen möchte, zu erobern, und mit dem Worte hat der leidenschaftliche Volksredner den Sieg schon gewonnen. Die Rede des Demagogen, in welche der Autor historisch beglaubigte Sätze glücklich einzuflechten verstand, beweist, daß Gracchus nicht gekommen, um als Angeklagter sein Recht beim Senate zu suchen, sondern um als Ankläger mit Hilfe der Plebejer das Recht wider den Senat zu vertreten. Dieses von vorneherein revolutionäre Auftreten des jüngeren Gracchus ist historisch, und beglaubigte Geschichte berichtet uns auch von dem lodernden Rachegefühl, das alle seine Reden und Handlungen befeuerte. Er wollte blutige Sühne für den Tod seines Bruders Tiberius, den der Senat mehr als Partei denn als befugtes

Gericht aus dem Wege geräumt hatte. Vergebens hatte Cornelia ihrem Gajus geschrieben, es sei zwar schön und herrlich, dem Feinde zu vergelten; aber man müsse selbst die Feinde bestehen lassen, wenn die Rache nicht ohne das Verderben des Vaterlandes ins Werk zu setzen sei. Gajus wollte Rache um jeden Preis. Und an dieses offene Glaubensbekenntnis hielt sich auch Wilbrandt, um seinen Helden mit jener tragischen Leidenschaft, welche Verblendung und Schuld herbeiführt, zu beseelen. Nur freilich hatte die historische Leidenschaft des Gajus ein großartigeres Ziel und eine stärkere positive Absicht, als die des theatralischen, Gajus Gracchus wollte nicht nur die Feinde seines Bruders vernichten, sondern auch dessen politische Pläne aus dem Keime zur vollsten Blüte entwickeln und die demokratische Bewegung, zu der Tiberius nur erst eine maßvolle Anregung gegeben, zu einer dauernden demagogischen Tyrannis steigern. Hatte Tiberius nur das Ackergesetz geschaffen, durch welches dem hungernden Volke das Anrecht auf die Ländereien in den Kolonien zurückgegeben werden sollte, so setzte Gajus Gracchus als Volkstribun eine ganz neue Verfassung durch, suchte durch Bevorzugung der Ritter die Aristokratie zu spalten, schmälerte Macht und Ansehen des Senates und arbeitete in letzter Linie auf nichts Geringeres hin, als auf eine socialistisch begründete Diktatur. Seine rasche Gesetzgebung war voll Energie und genialer Initiative; sein Versuch, die Macht der Oligarchie mit einem Schlage zu brechen, lieferte, wenn er auch scheiterte, das Bauholz zu künftigen glücklicheren Revolutionen. Mommsen, der vorsichtig abwägende Geschichtschreiber, meint, der politische Verbrecher Gajus Gracchus sei zugleich der Regenerator seines Landes gewesen, es sei kaum ein konstruktiver Gedanke in der römischen Monarchie, der nicht bis auf ihn zurückgreift. Wilbrandt betont nur das Rachegefühl gegen die Mörder des Bruders, nicht den glühenden Eifer, das Testament des Tiberius politisch zu verwirklichen. Sein Gajus Gracchus ist um so viel kleiner als der historische, als die Negation ärmer ist als das positive Wollen, als die rein persön-

liche Leidenschaft niedriger ist denn die Begeisterung für ein kämpfendes Prinzip. Dieser Verstoß gegen die Geschichte, die im vorliegenden Falle dramatischer ist als der Dramatiker, verkleinert nicht nur den Charakter des Gracchus, sondern veräußerlicht auch dessen Beziehungen zu dem Volke, das ihn wie einen Heiligen verehrt und wie einen Retter anjubelt. Wenn er, um auf das Forum zurückzukehren, in seiner zündenden Rede durch die Erinnerung an den Volksfreund Tiberius die Plebejer umzustimmen versteht und es glücklich dahin bringt, daß er zum Volkstribun ausgerufen wird, so folgen wir der volkstümlichen Bewegung noch mit verständnisvollem Anteil. Wenn aber Gracchus zu Beginn des zweiten Aktes auf dem Gipfel seiner Macht erscheint, wenn er, gestützt auf ein Heer von Anhängern, die Huldigungen der Konsulen und Senatoren entgegennimmt, wenn Lätorius, den eine einzige Rede des Gracchus aus einem Wüstling in einen politischen Fanatiker verwandelt hat, ihm den unbedingten Beistand der Aventiner, der demokratischen Verschwörer, zusichert, so fragen wir unwillkürlich nach dem Staatsmanne Gracchus, nach den politischen Plänen dieses Jünglings, den die Freunde vergöttern und dem die Feinde sich unterwerfen müssen. Diese Frage hat Wilbrandt zu beantworten unterlassen. Die große volkstümliche Bewegung läßt sich nicht in die Linien seines dramatischen Baues einzwängen. Es ist wohl beiläufig von neuen Gesetzen die Rede, aber die Bestrebungen des Gajus, von einem Schatten eingegeben, bleiben durchaus schattenhaft, und der Reformator, der sich in Wahrheit vortrefflich auf die materiellen Interessen des Volkes verstand, scheint hier nur um seiner schönen Augen willen von den Plebejern geliebt zu werden.

Je weniger indes der Autor den Staatsmann Gracchus zu charakterisieren wußte, desto glücklicher hatte er dessen persönliche Empfindungen und Beziehungen für die Wirkungen des Dramas auszunützen verstanden. Vor allem war es kein bloßer Theaterstreich, sondern ein eminent dramatischer Gedanke, den mit Gracchus verschwägerten Scipio Ämilianus, den maßvollen,

sittenreinen Gegner der Gracchischen Revolution, in die Handlung einzuführen. Was liegt daran, daß Scipio in der That sechs Jahre, bevor Gajus Gracchus emporkam, von den Anhängern und Rächern des Tiberius ermordet ward; was liegt daran, daß es nicht die Leiche Scipios, sondern die eines im Tumulte erschlagenen Gerichtsdieners war, welche der Senat etwa ein Jahrzehnt später nächtlicher Weile auf dem Forum ausstellen und mit Fackeln beleuchten ließ, um die Gemüter gegen den verhaßten Gajus Gracchus aufzureizen?. In dieser Art den äußerlichen Causalnexus zu verrücken und für den inneren eine lebendige Personifikation zu gewinnen, ist das gute Recht des Dramatikers, wenn er anders unser geschichtliches Bewußtsein nicht beleidigt und dadurch in der That eine erhöhte, weil in allen entscheidenden Faktoren deutlich zu uns redende Gegenwart, eine gesteigerte, d. i. idealisierte Wirklichkeit erreicht. Diese Absicht aber ist durch den Eintritt des Scipio in die Gracchustragödie aufs glücklichste verwirklicht. Der Besieger von Karthago, der konservative, sittenreine, entsagungskräftige Patriot ist dem demagogischen, von persönlichem Rachegefühl durchtobten, gegen das Bestehende anstürmenden Volkstribun Gracchus ebenso trefflich gegenübergestellt wie die „Arria“ der „Messalina“; er vertritt mitten unter den feilen, schwächlichen und eigennützigen Anhängern der Senatspartei das sittliche Prinzip, dessen Verletzung sich an dem verblendeten, seiner selbst nicht mächtigen Helden mit Notwendigkeit rächen muß. Die Ankunft Scipios, des gefeierten Siegers, wird in dem Momente, in dem des Gracchus Macht aufs höchste gestiegen ist, verkündet. Ein mißglücktes Attentat auf das Leben des Gracchus, angestiftet von Opimius und Livius Drusus (dem Tribun, den Wilbrandt zu einem Senator umgestaltet) hat alle Leidenschaften der Plebejer für den geliebten Volkstribun in Wehr und Waffen gerufen. Die einzige Hoffnung der oligarchischen Senatspartei stützt sich auf den Plan, eine jähe Entzweiung des Feldherrn mit dem Volkstribun hervorzurufen und dadurch die Macht des letzteren

zu brechen. Auf der anderen Seite sucht Cornelia, gleichmäßig von den Gefühlen der Mutter und der Patriotin angetrieben, zwischen dem Sohne Gajus und dem Schwiegersohn Scipio zu vermitteln, und es gelingt ihr, indem sie die reineren Gefühle und die edleren Vorsätze in der Seele des Gracchus wachruft, diesem das Versprechen einer besonnenen, maßvollen Haltung abzugewinnen. Die Feinde dagegen haben eine Annäherung zwischen Gajus und Scipio zu verhindern verstanden und es glücklich zuwege gebracht, daß die beiden Mächtigen zuerst in der Volksversammlung, die zur Begrüßung des Siegers auf dem Forum stattfindet, einander begegnen. Trotz des prinzipiellen Gegensatzes scheint sich anfänglich eine friedliche Annäherung vorbereiten zu wollen. Gracchus beruft sich auf seinen reinen, opferwilligen Patriotismus und fordert von Scipio, dem Manne des Rechtes, nicht mehr als die Unterwerfung unter die neuen Gesetze. Scipio erklärt wenn auch mit Widerstreben darauf, daß er keinem zu Rom geltenden Gesetze Anerkennung versagen werde, und somit scheint der Boden gefunden, auf dem die Vertreter verschiedener Prinzipien neben einander bestehen und wirken können. Da fährt Opimius, wie mit einem scharf geschliffenen Dolche, mit der wohlberechneten Frage dazwischen, ob es richtig sei, daß der damals in Afrika weilende Scipio das Verfahren des Senats gegen Tiberius gebilligt habe, ob es richtig sei, daß er bei der Nachricht von dem Tode des älteren Gracchus die Worte des Homer citiert habe: „Also ende ein Jeder, der ähnliche Werke vollführt hat." Noch ehe Scipio darauf zu antworten vermag, verfällt Gracchus, durch diese Erinnerung gereizt, in leidenschaftliche Wut gegen die Mörder des Tiberius und beschwört den auf sein Gewissen befragten Feldherrn, nicht nachträglich die Schuld an dem verübten Frevel auf sich zu nehmen. Allein die Drohungen des Gracchus bestärken den Scipio nur in der felsenfesten Ruhe, mit der er seine Äußerung über den Tod des Tiberius vor Volk und Senat wiederholt. Für die wild erregte Natur des Gracchus bedeutet dies so viel wie die Aufforderung zu

blutiger Fehde. Der Volkstribun schleudert seinen Fluch gegen den Feldherrn, giebt das Leben Scipios, seines nächsten Verwandten, jedem blutigen Gedanken preis, bewaffnet die Menge mit seinen Reden wie mit Dolchen und predigt den Aufruhr. Die Volksversammlung, die einen schönen Tag des Friedens anzukündigen schien, löst sich im wilden Sturme auf. Es ist eine echt tragische, ergreifende Peripetie, und diese sowohl wie die Schuld, die Gajus durch die momentane Verblendung auf sich geladen und die riesengroß über sein Wissen und Wollen hinauswächst, beweist, daß Wilbrandt, der Uebersetzer des Sophokles, den Geist der griechischen Tragiker verständnisvoll in sich aufgenommen hat. Noch scheint im vierten Akte, der zur Nachtzeit vor den einander gegenüberliegenden Häusern des Scipio und des Gracchus spielt, der reine Sinn der Cornelia das Verhängnis in seinem Laufe hemmen zu wollen. Scipio achtet in der Mutter der Gracchen das kongeniale Wesen. Cornelia ist die Römertugend in ihrer milderen Gestalt; ihre Worte beschwichtigen die erregte Seele des Feldherrn und stimmen ihn zur Versöhnung, ehe er nach einem Tage des wilden Kampfes über die Schwelle seines Hauses tritt. Aber drinnen im Hause lauert bereits der Mord, dessen Arm durch ein flüchtiges Wort des Gracchus bewaffnet wurde. Lätorius, der Fanatiker, hat sich eingeschlichen und glaubt nur das Geheiß seines vergötterten Tribuns zu erfüllen, indem er dem schlafenden Scipio den Dolch in die Brust stößt. Das Kolorit der ganzen Ermordungsscene gemahnt lebhaft an Macbeth. Der Ruf „Mord" tönt schauerlich aus dem verschlossenen Hause in die Nacht hinaus, Gracchus und die Seinigen eilen bestürzt auf die Straße, Konsuln, Senatoren und Volk erscheinen, um mit Entsetzen die schreckliche Gewißheit des Mordes zu vernehmen, und der Fluch, den Gracchus dem Scipio ins Gesicht geschleudert, kehrt sich mit ganzer Gewalt gegen seinen Urheber, gegen den vermeintlichen Anstifter des Mordes. Scipios Leiche, auf dem Forum ausgestellt, spricht heftiger gegen Gracchus, als es der beredteste Mund

vermöchte, und nur wenige Getreue folgen dem Tribun auf den aventinischen Hügel, wohin er sich vor der Wut der entflammten Menge geflüchtet hat. Noch einmal scheint sich die alte Kraft in Gracchus regen zu wollen. Pomponius, sein Freund, bringt zur rechten Zeit den Verdacht vor, daß Opimius, des Gracchus erbitterter Gegner, den Scipio habe ermorden lassen, um die furchtbare Rache gegen den Tribun heraufzubeschwören. An diesem erlösenden Gedanken richtet sich Gracchus, den das Gefühl der Schuld bisher zum wehrlosen Mann gemacht hatte, aufs neue empor; aber in diesem letzten Momente wacht das unerbittliche Verhängnis in der Gestalt des Lätorius, der sich offen dazu bekennt, dem Fluche des Gracchus seinen Arm geliehen zu haben, der, vom Wahne des Fanatikers beseelt, den mörderischen Dolch wie einen Beweis seiner Treue dem Gebieter zu Füßen legt. Vor diesem furchtbaren Zeugnis muß Gracchus verstummen. Gegen seinen Willen ist sein eigenes Geheiß erfüllt worden, und er fällt dem unvermeidlichen Verhängnis, das er heraufbeschworen, zum Opfer. Während die wenigen Getreuen im Kampfe den Tod finden, erdolcht er sich, und die Mutter der Gracchen hat noch Kraft genug, ihn dem Konsul und den Senatoren gegenüber mit „gehorsamer Seele für Rom als Opfer darzubringen“, ehe sie, überwältigt vom Schmerz, über der Leiche ihres letzten Sohnes zusammenbricht.

Keine Frage, daß in diesen letzten Akten des Gracchus ein echt tragischer Zug vorherrscht und daß der Vorwurf der Äußerlichkeit, den man so gern gegen jeden lauten Effekt erhebt, hier, wo die innere Motivierung sich so stichhaltig erweist, übel angebracht wäre. Das Verhängnis, das Gracchus selbst herauf beschwört, die tragische Ironie des Schicksals, die seinem raschen Worte den fortwirkenden, furchtbaren Sinn unterschiebt, die Mischung von Schuld und Unschuld, aus der der Bruch des Einheitsbewußtseins hervorgeht — das ist Geist von dem Geiste, der die besten Vorwürfe der Tragödie beseelt. Dagegen bleibt es ein gewichtiger Fehler, daß der Dichter uns die volkstümliche

Bedeutung des Mannes, der als Abgott des Volkes alles Interesse auf sich konzentrieren soll, nicht deutlich zu machen verstanden hat. Der große Politiker Gracchus schwebt so zu sagen in der Luft; wir sollen an seinen hohen Standpunkt glauben und sehen doch kein Postament, auf dem das Standbild der Größe ruht. Ein anderes Bedenken ist gegen die Sprache des Stückes zu erheben, die stellenweise treffend, in den großen Reden markig, überall, wo die Empfindung zu Worte kommen soll, an einer erkältenden Armut leidet. Cornelia ist karg bedacht, Licinia, die Gemahlin des Helden, vollständig überflüssig Gracchus selbst leidet in den Scenen, in denen sich sein Inneres erschließen soll, an dem Mangel an psychologischer Vertiefung. Er erinnert an gewisse Toastredner, die sich vor jeder größeren rhetorischen Leistung ziemlich gedankenlos gebärden. Ungleich besser ist in der Diktion der Ton der Volksscenen getroffen, die lebendig gehalten sind und mitunter glücklich dem Shakespeareschen Muster nachstreben.

Nero. Trauerspiel in fünf Akten.

In der Kunst wird alles durch Verhältnisse bestimmt, und der grauenhafte Charakter eines Stoffes als solcher ist weder der künstlerischen Behandlung überhaupt noch der dramatischen insbesondere entzogen. Äschylos, Sophokles und Shakespeare haben das Gräßliche in ihrer Bühnenwelt heraufbeschworen, ohne daß die Teilnahme für ihre Gestalten sich abstumpfte oder das Mitleid im Gefühle des Schreckens erstarrte. Der furchtbarste Tyrann muß noch nicht der dramatischen Berechtigung entraten, und der Rahmen jenes Spiegels, der die menschlichen Leidenschaften zurückstrahlt, kann auch das Bild des Entsetzlichen in sich aufnehmen. Wenn die dramatisierte Geschichte des „Nero" dessenungeachtet nur unsere Sinne beschäftigt und in unserem Gemüt das Gefühl einer unheimlichen Leere zurückläßt, so wird dieser Eindruck wesentlich nicht durch das Moment des Grauenhaften, sondern durch die Unfaßbarkeit der psychologischen Motive, nicht

durch das Gräßliche der Mordthaten, sondern durch die erst verwirrende, dann ermüdende Zusammenhanglosigkeit der lärmenden Ereignisse bestimmt. Nicht der Wüterich Nero, sondern der Narr auf dem Kaiserthrone widerstrebt der dramatischen Behandlung, und die Wutausbrüche des Verrückten bilden ebenso prägnant die Grenze der dramatischen Dichtung, wie das Geschrei des Laokoon jene der bildenden Kunst.

Die beiden Endpunkte jener Linie, in der sich die dramatische Darstellung des Seelenlebens bewegt, sind durch die vollständige Harmonie der geläuterten Seelenkräfte und durch das Chaos der bestialischen Triebe bezeichnet. Das Drama stellt die Handlungen dar, die aus widerstreitenden, aber verständlichen psychologischen Motiven hervorwachsen, und es ist zu Ende, sobald der Kampf aufhört, gleichviel, ob der Konflikt sich in einer höheren Einheit des Gemütes auflöst, oder ob er unter den Trümmern des menschlichen Bewußtseins begraben wird. Die bildende Kunst, der es genügt, die Stimmung eines einzigen Momentes einheitlich wiederzugeben, wird weder auf Heiligen-, noch auf Nerobilder, weder auf die Darstellung des Martyriums, noch auf das Gemälde der entfesselten Begierde verzichten. Der Epiker, der zwischen dem Maler und dem Dramatiker steht, dem es verstattet ist, die Bewegung in die Peripherie zu bannen und seine passiven oder unzurechnungsfähigen, übermenschlichen oder entmenschten Helden von dem Strome der Begebenheiten tragen zu lassen, verzeichnet Messiaden und Nerogedichte nicht ohne eine bis zu einem gewissen Grade gerechte Befriedigung. Für den Dramatiker ist die Geschichte des Nero eine trügerische Fata morgana. Hier ein dramatischer Zug, dort ein theatralisches Bild und nirgends ein roter Faden der psychologischen Entwicklung in dem Wirrwarr der entsetzlichen Bilder. Ein Wüterich wie Richard III., der mit zweckbewußter konsequenter Rücksichtslosigkeit um die Herrschaft und um die Sicherheit des Thrones ringt, findet bald in der Seele des Zuhörers jenen Punkt, wo das Interesse ansetzt und sich ausbreitet. Ein Unglücklicher, wie Othello, in dessen

Seele jenseits des lichten schmerzlichen Bewußtseins das dunkle Chaos auftaucht, als wollte die Nacht den Tag verschlingen, gemahnt an den finsteren Dämon der Leidenschaft in der eigenen Brust und hält unsere Furcht und unser Mitleid in Atem. Ein Rasender, wie Nero, kann in seinem Gebahren die Sinne reizen und abstoßen, aber von den Lippen des Wahnsinnigen dringt kein verständlicher Laut bis in den inneren Sinn des Hörers. Das bereits hereingebrochene Chaos ist der Tod jeder selbständigen Handlung, jeder dramatischen Bewegung: hier mag der Historiker seinen Griffel ansetzen, um, wie Tacitus, der entwürdigten Menschheit ein drohendes Bild entgegenzuhalten, oder wie der geniale Archäologe Beule sich in ein psychiatrisches Rätsel zu vertiefen und den neronischen Wahnsinnn aus dem Hang zur Schauspielerei herauszukonstruieren, hier mag ein Anekdotenjäger wie Sueton seine reiche Ausbeute finden. Hier mag der Maler, der das Angesicht der Weltgeschichte in einem bestimmten Momente festhalten möchte, den Vorwurf erfassen, um die alte Welt der neuen, den Rausch der sich selbst verzehrenden Sinnlichkeit der Märtyrerbegeisterung, welche die Sinne abtötet, entgegenzusetzen; aber hier muß der Dramatiker verstummen, wenn er nicht ein mächtiges Stück Geschichte zu einem Ausstattungsstücke erniedrigen und die Bilder des Lebens zu lebenden Bildern herabstimmen will. Das muß wohl Gutzkow gefühlt haben, als er sich im ungestümen jugendlichen Drange des Nerostoffes bemächtigte und schließlich in seiner an poetischen Schönheiten und bizarren Einfällen reichen Tragikomödie hinter der dicken Schale der Tendenz vergeblich nach dem dramatischen Kerne forschte. Gutzkow verzichtete auf die Bühnenherrlichkeit seines Nero, hütete sich bei dem Mangel jeglicher Handlung von Akten zu sprechen und gestand mit der Einteilung seines Werkes in acht „Bilder“ den episch-malerischen Charakter seines Werkes mit anerkennenswerter Selbstverleugnung ein. Eine ähnliche Erkenntnis wäre wohl auch über Wilbrandt gekommen, hätte nicht die Freude an einer rein äußerlichen Kompositionsfertigkeit den gesunden Sinn

des Bühnenkenners betäubt und die feine Empfindung des Dichters abgestumpft. Wilbrandt, der vom gemütlichen Lustspiel und der feinsinnigen Novelle ausging, wurde offenbar durch den äußeren Erfolg auf die Bahn des Sensationsstückes gedrängt. Noch scheint er treu an einem poetischen Glaubensbekenntnisse festgehalten zu haben, als er das Gebiet der Römertragödie betrat. Sein Gracchus ist doch voll Mark in der Charakteristik und voll poetischer Kraft im Aufbau der Situationen. „Arria und Messalina" bedeutete mehr als einen theatralischen Sieg; es war und bleibt ein Meisterstück der dramatischen Architektur. Aber schon an dem Erfolge des Messalinastückes wirkten äußerliche Verlockungen und Reizungen mit, von denen man nur hoffen durfte, sie wären bloß zur Stärkung des Kolorits vorhanden und der poetischen Intention zu dienen bestimmt. Der „Nero" hat diese Hoffnungen Lügen gestraft. Der Erfolg des Tableaumäßigen, Sinnlichen und des Pikanten hat den Dichter offenbar berauscht und verführt. Er wählte einen durchaus undramatischen Stoff und machte nicht einmal den Versuch, ihn im höheren Sinne dramatisch zu behandeln. Er fühlte eine Art theatralischer Allmacht in sich und sagte vielleicht mit Nero selbst: „Noch wußte kein Dramatiker, wie weit er dem Publikum gegenüber gehen dürfe." Er trug alle Neroanekdoten, zumal jene des Sueton zusammen und verknüpfte sie mit der vollendeten Geschicklichkeit einer sich klassisch gebärdenden Birch-Pfeiffer. Dabei kehrt er den Regisseur, den Bühnen- und Menschenkenner, zuweilen den Meister der Sprache, aber nur selten und, wie es scheint, fast wider Willen den Poeten hervor. Die Empfindung ist durch das Fieber einer erhitzten Phantasie vollständig ausgedorrt, die psychologische Motivierung verkriecht sich hinter die Logik des Tollhauses und durch eine vollständige Verwechslung der äußeren mit der inneren Bühnentechnik wird das Tableau zum herrschenden Mittel der scenischen Wirkungen erhoben. Nero giebt sich im ersten Akte eine fast komische Mühe, uns zu überreden, daß er ein interessantes psychologisches Rätsel sei. Gegenüber den

Huldigungen, die ihm am Jahrestage seiner Thronbesteigung mit widerlichem Servilismus dargebracht werden, spielt er mit erzwungener Miene den Sanften und Nachgiebigen und versichert, daß es ihm arge Kopfschmerzen bereite, den wilden und grausamen Nero in seinem Gehirne zu hüten. In dieser zurückgehaltenen Wildheit pulsiert indes kein großes Motiv, keine verständliche leidenschaftliche Regung. Wir merken nichts als ein starkes Aufgebot von Willenskraft, mit dem ein Ausbruch von Tobsucht bis zum Schlusse des ersten Aktes zurückgehalten wird.

Das Gladiatorenspiel, der Anblick einer schönen Frau und der reichliche Genuß des Weines lockt endlich den Wahnsinn aus seiner Höhle hervor, der bald als schleichende Krankheit, bald in wilden Ausbrüchen vier Akte hindurch auf der Bühne ein Spiel treibt, über dessen innere Wahrheit nicht die Kunstkritik, sondern das Gutachten eines Irrenarztes zu entscheiden hat.

Müßte ich all' die gehäuften Greuel, die sich während der vier Akte auf der Bühne zutragen, erzählen, so wandelte mich wohl bald die Lust an, in den Ausruf des Tacitus auszubrechen: „me ipsum satias cepisset aliorumque taedium exspectarem.“ Aber glücklicherweise ist jeder Kenner der älteren Litteratur mit all den Thatsachen, Anekdoten und Witzworten, die Wilbrandt zu einem Ganzen verflochten hat, vertraut. Der Erfindung des Autors gehört im wesentlichen nur die Verwandlung jenes römischen Ritters, der Nero durch die Vorspiegelung afrikanischen Goldes täuschte, in einen Fechter Lucilius und die eigentümliche Auffassung der Acte, die eben diesen Lucilius, ihren Geliebten, verläßt, um sich dem vergötterten Nero in die Arme zu werfen. In diesen beiden Gestalten soll offenbar die Lichtseite des menschlichen Empfindens vertreten sein. Aber Lucilius, der als Herold und Verbündeter Galbas zum Schlusse den Sieger und Rächer vertreten soll, ist durchaus schwächlich und unbedeutend ausgefallen, die im Pensionatstil gehaltene rührende Liebe der Hetäre zu dem Ungeheuer, die sentimentalen Thränen der Acte, die, wie

Tropfen ins Meer, sich in das ungeheuerliche Blutbad ergießen, machen eher einen lächerlichen als einen ergreifenden Eindruck. Auch in der Reue des Muttermörders Nero scheint Wilbrandt einen Anhaltspunkt für die menschliche Teilnahme gesucht zu haben. Sagt doch Tacitus selbst: „nach dem Vollzug dieses Verbrechens hat der Kaiser die Größe desselben eingesehen“ und erzählt übereinstimmend mit Sueton von den furchtbaren Erscheinungen, welche den Muttermörder aus der Ruhe aufstörten. Aber auch diese Regungen des Gewissens hat Wilbrandt bloß als Hallucinationen des Wahnsinnigen wiedergegeben. Das Andenken an Agrippina will Nero durch größere Frevelthaten ersticken und der Jammer um die Erschlagene klingt nur wie das Wehgeschrei der Mordlust, die an der äußersten Grenze der Befriedigung angelangt ist.

Nicht zu versagen ist dem Autor das karge Lob, daß eine höchst verfeinerte Klugheit all die wilden Vorgänge auf der Bühne regiert. Wilbrandt hat alle Gesetze der französischen Komödientechnik auf diese Tragödie angewendet. Er leitet die Situationen mit großer Geschicklichkeit ein, er weiß eine äußerliche Steigerung der Cirkuseffekte hervorzubringen, er kennt wie ein Dekorationsmaler die Gesetze der Perspektive und weiß, wie weit man die Dekoration hinter die Kulissen schieben muß, um den Eindruck großer, kaum zu überblickender Räume dem Publikum vorzutäuschen. Der Theatercoup, tumultuarische Vorgänge hinter die Scene zu verlegen und durch das Geschrei, das aus der Ferne herübertönt, oder durch den Schrecken der Menschen, welche die Schauderscene mit ansehen, die Phantasie zu reizen wiederholt sich mit jedem Aktschlusse. Bald ist es der Gladiatorenkampf im Cirkus, bald die Vergiftung des Britannicus beim Gastmahl, bald die Ermordung der Agrippina, bald die Feuersbrunst in Rom oder der Straßentumult, den der Einzug Galbas verursacht — aber jedesmal, so oft das Glockenzeichen das Fallen der Kurtine ankündigt, bereitet sich auch hinter der Bühne ein Schauer-Drama vor, das in seiner durchsichtigen Verhüllung

die Einbildungskraft anspornt und erhitzt. Der ganze „Nero“ ist eine wilde Jagd von derartigen Theaterstreichen und die Kunst in der Gruppierung des Stoffes, die genialen Lichtblitze der Charakteristik, durch die hie und da eine Nebenfigur, wie Poppaea Sabina oder Seneca beleuchtet werden, die zuweilen epigrammatisch scharfen Wendungen und Antithesen des Dialogs lassen nur bedauern, daß ein Talent von der Bedeutung Wilbrandts sich nicht nur eines undramatischen Stoffes bemächtigt, sondern sich auch zu den Effekten eines krassen Boulevardstückes herabgewürdigt hat. Im großen und ganzen gehört der „Nero“ demselben Genre an wie die französischen Sensationsstücke, und die Gefahr der Geschmacksverwilderung, die durch derartige an das rohstoffliche Interesse und an die Sinnlichkeit appellierende Stücke hervorgerufen wird, erscheint um so größer, je mehr Esprit sich in der Behandlung des Stoffes kundgiebt und je geschickter der Autor uns durch das Spiel der Dialektik über die ethische Armut seines Dramas hinwegzutäuschen versteht.

Die Tochter des Herrn Fabricius. Schauspiel in vier Aufzügen.

Das Schicksal eines Sträflings, eines sogenannten gemeinen Verbrechers, bildet den wesentlichen Inhalt dieses Dramas. Fabricius heißt der Sträfling, ein Mann, in dessen Wesen die Mischung guter Anlage mit frevelhafter Schwäche und in dessen Schicksal das Verhältnis von Verschuldung und Buße den echt tragischen Eindruck hervorruft. Sein Unglück begann, wie das meiste in dieser Welt, mit der Liebe zu einer schönen Frau. Jung, wohlhabend, hoffnungsvoll, opferte er dieser Neigung alles, was er besaß, und wurde der Mann seiner Frau. Diese Sirene sang, und verführerische Kunst machte sie wider Erwarten berühmt. Und je berühmter die Sängerin Ida Reinhold wurde, desto mehr empfand sie das Band ihrer Ehe als eine Fessel, desto unbequemer wurde ihr ihr Gatte Fabricius. Der Unglückliche wurde so zu sagen an dem Triumphwagen seiner

Frau durch das Leben geschleift. Er liebte aber, er wollte nicht verzichten, er demütigte sich in seiner Schwäche, er wimmerte eines Tages zu den Füßen dieser Frau, ihn nicht zu verstoßen, und dann drückte er in einer Stunde wilder Eifersucht das Messer in die Hand dieses Dämons und bat die Kokette, ihn und sich zu töten, wenn beide einander nicht mehr angehören könnten. Ein willkommener Anlaß für die Künstlerin, das überflüssigste Möbel ihres Hausrats — ihren Gemahl — zum Hause hinauszujagen. Es ist eine keineswegs harmlose, sondern sehr verderbliche Kinderfabel, daß das Unglück die Menschen bessere. Herzlosigkeit der Mitmenschen hat vielleicht in einem hervorragenden Falle die Willenskraft gestählt, gewiß aber in tausend alltäglichen Fällen das Herz des Menschen verderbt. Der ernste, pessimistische Dichter hat Recht in seiner Voraussetzung: Der leidenschaftliche und schwache Fabricius mußte, des moralischen und materiellen Haltes beraubt, ein Elender werden. Unglücklich, liederlich, brotlos, sinkt er denn auch in der Vorgeschichte unseres Schauspiels zum hungernden Proletarier herab. Vom knurrenden Magen und einem wilden Dämon getrieben, schleicht er sich in den Gartensalon einer Villa ein, um den schlummernden Besitzer zu bestehlen. Der Herr des Hauses erwacht, faßt den Einbrecher bei der Gurgel und drosselt ihn mit dem Aufgebot aller Leibeskräfte. Dem Unglücklichen schwinden schier die Sinne; vergebens fleht er um Gnade und greift endlich in der Not der gegen die Vernichtung ankämpfenden Seele zu dem nahe liegenden, verführerisch blinkenden Messer, um den wilden Angreifer zu durchbohren. Die Verwundung des Gegners, durch die er sein eigenes Leben rettete, war schwer, aber nicht tödlich. Der Gerichtshof schenkte den Aussagen des Diebes, der sich auf Notwehr berief, keinen Glauben und verurteilte Fabricius wegen Einbruchs und Mordversuchs zu dreißigjähriger Zuchthausstrafe. In dem traurigen Asyl, das der Unstäte gefunden, kommt die stürmisch bewegte Seele endlich ins Gleichgewicht. Die Aufführung des Sträflings ist musterhaft und diesem Verdienste hat

Fabricius einen auf dem Gnadenwege erwirkten Strafnachlaß zu verdanken. Nach vierundzwanzig im Zuchthaus verlebten Jahren tritt er, körperlich und geistig gebrochen, wieder in das Leben hinaus. Sein armer, alter Kopf kann es so rasch nicht fassen, daß unterdessen der König von Preußen Kaiser von Deutschland geworden, daß ein Netz von Eisenbahnen die Erde umspanne und daß Telegraphendrähte die Geister über tausende von Meilen hinweg fast unmittelbar mit einander verbinde. Der Ärmste kennt nicht einmal die Schicksale derer, die ihm individuell am nächsten stehen; er weiß nichts davon, daß die Tochter, die ihm sechs Monate nach seiner Flucht geboren wurde, als eine vater- und mutterlose Waise heranwuchs und seither selbst schon die harte Schule des Lebens mitgemacht hat. Agathe heißt der Sprößling der unglückseligen Ehe, heißt das arme Kind, das von fremden Leuten im Gebirge erzogen wurde, weil der Vater im Zuchthaus sitzen und die Mutter Komödie spielen mußte. Frau Reinhold hatte es übrigens nicht unterlassen, materiell für das Kind zu sorgen, wenn sie es auch vermied, auch nur eine überflüssige Stunde ihrer Tochter, die zugleich die Tochter eines Sträflings war, zu widmen. Die kleine Fabricius, von guten Leuten auferzogen, wurde brav, schön und streng. Eines Tages entfloh sie aus dem Dorfe ihrer Pflegeeltern und dachte daran, ihre Mutter in der Stadt aufzusuchen. Als sie indes nächtlicherweile an dem Hotel vorbeikam, wo die Egoistin Feste feierte und mit geheuchelter Empfindung ein Lied von der Mutterliebe und dem süßen Kinde sang, da gelobte sie sich, nie mehr ihre Kindesrechte auf dieses Weib geltend zu machen. Sie wurde Arbeiterin, Gattin eines Arbeiters, Mutter eines reizenden Knaben, endlich Witwe in jungen Jahren. Im Hinterhause ihres Chefs, des Handschuhfabrikanten Rolf, in einer Dachstube hat Agathe sich in Gemeinschaft mit der geschwätzigen Putzwäscherin Frau Wohlmuth ihr dürftiges Heim eingerichtet. Dort findet die Tochter des Sträflings und der Sängerin ihr einziges Glück in der Liebe zu dem heranblühenden Söhnchen, dem kleinen Hugo,

dem der ganze Schatz an Liebe und Sorgfalt in Agathens Herzen gehört. Aber die Ruhe dieser Idylle soll keine ungetrübte bleiben. Die gefeierte Sängerin Ida Reinhold hat ausgesungen und möchte endlich die Freuden des Egoismus mit denen der Mutterliebe vertauschen. Ihre schriftlichen Annäherungen sind unbeantwortet geblieben und sie versucht endlich, durch persönliche Überraschung zu wirken. Sie vertraut ihrem alten Freund, dem Handschuhfabrikanten und Philanthropen Rolf, die Geschichte ihres intimen Lebens an und spricht ganz beiläufig den Wunsch aus, die Arbeiterin Agathe als Gesellschafterin in ihr Haus zu nehmen. Agathe wird herbeigerufen, erkennt ihre Mutter nach dem vielverbreiteten Porträt und weist die Anerbietungen der Bekehrten mit rücksichtsloser Härte zurück. Sie will lieber samt ihrem Kinde darben, als der schlechtesten aller Mütter Vergebung gewähren. Rolfs längst erwachtes Interesse für die stille, schöne, seltsame Arbeiterin wird durch diese Scene noch lebhaft gesteigert. Er sucht den Charakter in der Dachstube auf und bietet der Armen eine bessere Stellung in seiner Fabrik und eine bessere Wohnung in seinem Gartenhause an. Er thut dies mit so edler Harmlosigkeit und weist mit so glücklichem Herzenstakt auf die Bedürfnisse des Kindes hin, daß die liebevolle Mutter Agathe nicht umhin kann, seine Wohlthat anzunehmen. Rolf ist eben geübt im Wohlthun, im öffentlichen und im geheimen. Und so wird er denn, während er bei der armen Witwe weilt, als Direktor des Vereins zum Wohle entlassener Sträflinge in der Dachstube von einem Supplikanten heimgesucht. Es ist Fabricius, der scheue, schüchterne, gebrochene Mann, der irgend ein Asyl in der Welt sucht, und um sein Leben fortzufristen, die im Strafhaus erlernte Kunst der Schnitzerei verwerten will. Rolf prüft die Zeugnisse des entlassenen Sträflings und leiht ohne Bedenken das kleine Kapital her, dessen der Unglückliche für sein geplantes Unternehmen bedarf. Fabricius will sich dankend entfernen, muß aber, von physischer Schwäche übermannt, noch eine Weile in der Dachstube rasten. Auf dem Tische, an den er lehnt, entdeckt er

die Photographie eines lebensfrischen, eleganten, jungen Mannes — sein eigenes Bild aus der Jugendzeit. Mit diesem ergreifenden Eindruck entfernt er sich, von diesem Rätsel getrieben, kehrt er später in die Dachstube zurück. Er will und muß die Geschichte dieses Bildes kennen lernen, und so findet er denn in Agathen seine Tochter. Diese schaudert eine Weile vor dem Anblick des zerlumpten, gedemütigten, vom Kerkerelend entstellten Mannes, der ihr das Leben gegeben. Ihr Herz siegt über diese Schwäche, sie wirft sich dem unglücklichen Vater in die Arme, dieser aber entflieht, um sein ehrliches Kind vor Schmach und Schande zu bewahren. Sie werden sich selbstverständlich wieder einfinden: der Verbrecher coram publico und die Verbrecherin, die coram publico gefeiert wird. In dem zu Agathens neuer Wohnung gehörigen Garten geraten alle uns bekannten Personen in verhängnisvoller Weise an einander. Frau Reinhold, von verspäteten Muttergefühlen überwältigt, läßt sich von Frau Wohlmuth in die Wohnung einschmuggeln, um das Enkelkind zu sehen und zu küssen. Sie verliert bei dieser Gelegenheit ein Medaillon mit ihrem eigenen Bildnis, ein ihrem verschollenen Gatten gehöriges Kleinod, worauf sie — seltsam genug — besonderes Gewicht legt. Während sie beim Kinde weilt, wird Agathe im Garten von der Frage, dem Kinde einen neuen Vater zu geben, überrascht. Rolf, dessen Umgang mit der Arbeiterin bereits böse Nachrede erregt hat, bittet um Agathens Hand und die Geliebte weist ihn, die Stimme ihres Herzens übertäubend, zurück, denn sie hält es für ihre Pflicht, dem wackeren Manne keinen Zuchthäusler als Schwiegervater zuzumuten. Dieser schmerzlichen Scene folgt eine schreckenerregende: ein nächtlicher Einbruch in die Wohnung Agathens. Schon einige Tage hindurch hat Rolfs Diener Demmler einen verdächtigen Proletarier um das Haus herumschleichen gesehen. Er hat seine Wachsamkeit verschärft und im Auftrage des Herrn die Schutzleute von der drohenden Gefahr benachrichtigt. Nun dringt der Proletarier — es ist selbstverständlich kein anderer, als Fabricius —

in den Garten ein, findet das verlorene Medaillon mit dem Bilde der verhaßten Gattin, nimmt es in dem Wahne, dem Enkelkinde ein verlorenes Kleinod zurückerstatten zu können, an sich und schleicht sich an die Gemächer Agathens heran. Diese, auf den Tod erschreckt, nächtlicherweile einen Mann eindringen zu sehen, ruft Hilfe herbei, die Schutzleute bemächtigen sich des Eindringlings und Fabricius giebt, rasch entschlossen, im Angesichte seines Wohlthäters Rolf die diebische Absicht zu, um nur durch Entdeckung der Wahrheit nicht seine Tochter zu entehren. Erst nach der Verhaftung erfährt Agathe von der Identität des Verhafteten mit dem Sträfling, den sie in ihrer Dachstube kennen gelernt. In ihres Herzens Not gesteht sie, daß es sich um ihren Vater handle, beteuert sie — freilich nicht direkt und energisch genug —, daß der nächtliche Besuch gewiß keinen Diebstahl bezweckte. Rolf beruft sich auf das gegenteilige Geständnis des Verhafteten und beschwört die Geliebte, den Unrettbaren aufzugeben, und sich selbst als seine Gattin in eine glückliche bürgerliche Existenz hinüberzuretten. Alle diese Verlockungen werden indes von dem furchtbaren Gedanken an das Elend des Vaters überwältigt. Agathe flieht ihren Wohlthäter, um vor den Pforten des Gerichtshauses die Nacht zu verbringen, um sich des Morgens zum Verhör zu drängen und für Fabricius' Unschuld einzutreten. Die Verhandlung vor dem Untersuchungsrichter beendet das Drama. Fabricius ist starr in dem Bekenntnis seiner Schuld; die Aussagen der Hausleute belasten ihn, Rolf sucht zu seinen Gunsten zu wirken, aber ohne Erfolg. Agathe aber, welche, das Kind auf dem Arme, vor dem Richter erscheint, zerreißt das Gewebe der Täuschung. Fabricius' starre Selbstüberwindung schmilzt vor dem rührenden Anblicke des Enkelkindes, und mit dem Eingeständnis der Blutsverwandtschaft ist der schlimmste Verdacht beseitigt. Noch zeugt freilich das Medaillon, das in der Tasche des Verhafteten gefunden wurde, gegen den ehemaligen Zuchthäusler. Die Aussage der endlich von Reue übermannten Sängerin Reinhold indes, welche den entlassenen

Sträfling als ihren Mann, das Medaillon als dessen Eigentum bezeichnet, beseitigt auch dieses corpus delicti. Die Gerichtsscene löst sich in eine rührende Familienscene auf. Frau Reinhold fühlt, daß sie sich aus diesem Kreise verbannen muß, und ist zufrieden, daß kein Fluch ihr folgt. Rolf aber erfleht mit den Worten: „Alles Glück, alle Ehre sollen Sie mir sein" von Fabricius die Hand Agathens und er erhält sie.

Tief und ernst ist die Bedeutung der in diesem Drama dargestellten individuellen Schicksale, ist die typische Bedeutung, die diesen Schicksalen zukommt. Die Tendenz ist, wie sie darf und soll, dem Gehalte eingesenkt, nicht äußerlich und rhetorisch dem Ganzen aufgepfropft. Was man auch für Lehren aus dem Unglücke des Fabricius ziehen will, der Dichter war Künstler genug, nicht auf Beispiel und Moral hinzuarbeiten, sondern er hat seine Sache auf die Charaktere gestellt. In diesen freilich liegen tragische Voraussetzungen. Sowohl in der Sängerin, die herzlos über das tiefste Unglück des Gatten hinweg tändelt, wie in Fabricius, den die Herzensschwäche bis zum Verbrechen sinken läßt, vollzieht sich ein Bruch des Einheitsbewußtseins, für den ein Dichter noch vor dreißig Jahren nur tragische Konsequenzen gefunden hätte. In unserer Zeit ist die dramaturgische Aufhebung der Todesstrafe stillschweigend zum Gesetze geworden. Deutsche und Franzosen wetteifern darin, für die herbsten und härtesten Konflikte einen sogenannt guten Ausgang zu finden. Ist dies nun eine Schwäche oder eine Stärke der Zeit? Sind wir zu verweichlicht, um das konzentrierte Bild des Schicksals, das den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt, zu ertragen, oder soll unsere ganze Kraft aufgefordert werden, im Diesseits zu ordnen, was wir vom Jenseits nicht mehr erwarten? Thatsache ist, daß uns der große transscendentale Zug der Tragödie verloren gegangen ist. Die radikale Erschütterung wird in modernen lebensfähigen Dramen nur selten mehr gewagt. Nehmen wir mit der Rührung vorlieb.

Einmal als Schauspiel hingenommen, weist Wilbrandts

Drama Vorzüge auf, die dasselbe weit über das Mittelgut der landläufigen Produktion erheben. Der Hauptvorzug wurde bereits gestreift: die Energie und Konsequenz, mit der die Charaktere durchgeführt sind. Es ist konzentrierte Lebenswahrheit in diesem Fabricius, in seinem Auftreten, in seiner Redeweise, in seinen Handlungen, die selbst noch an dem Gebesserten die alte Schwachheit wiedererkennen lassen. Auch Ida Reinhold, welche uns die Nachtseite der sogenannten Künstlernatur vergegenwärtigt, die egoistische Selbstvergötterung, die über alle menschlichen Verpflichtungen hinwegtändelt, um schließlich vor der eigenen moralischen Haltlosigkeit zu erschrecken, auch die durch eine strenge Lebensschule streng gewordene Agathe, welche die gefeierte Mutter von sich stößt, um sich dem tief gedemütigten Vater in die Arme zu werfen, sind lebensvolle Gestalten, denen es weder an festen Grundzügen, noch an interessantem Kolorit mangelt. Auch die Episoden bewähren die Hand des erfahrenen und geschmackvollen Bildners. Liederliche Fabriksmädchen, alte Schwätzerinnen und komische Diener gehören freilich zum alten Hausrat der Komödie, aber wie von allem Hausrat, so gilt auch hier, daß dergleichen verschieden in verschiedener Ausführung wirkt. Der Geschmack des Poeten kommt auch den Nebenfiguren zu statten. Die Dirne, in deren Gehirnchen neben der Freude über das Wohlleben kein Bewußtsein der Schmach Raum findet, der im nüchternen und trunkenen Zustande salbungsvolle Diener sind mit Meisterhand entworfene Randfiguren, welche kaum die äußeren Umrisse mit der Schablone gemein haben. Es ist damit schon ausgesprochen, daß der Dialog des Stückes Seele hat und daß die starken, fast peinlich harten Effekte nicht unvermittelt neben einander gestellt, sondern durch feine psychologische Übergänge vorbereitet sind. Nur zum Schlusse des dritten (im Originale zweiten) Aktes erscheint der technische Apparat zu stark bloßgelegt. Die ganze Medaillonaffaire ist verletzend unwahrscheinlich; denn der gezüchtigte Verbrecher wird sich am allerwenigsten versucht fühlen, mit dem Verdachte zu spielen. Auch sind Agathens Erklärungen

über die wahre Absicht des Fabricius zu schwankend und zweideutig. Ihr Charakter ließe vielmehr erwarten, daß sie ohne Schwanken und Zaudern sofort die Unschuld des Vaters in alle Welt hinausriefe. An diesem Teile der Verwickelung hat offenbar der Techniker mehr Anteil gehabt als der Dichter. Dennoch muß uns eine Dichtung wert sein, in der sich dergleichen Notbehelfe nur vereinzelt vorfinden, während die Entwickelung der Charaktere durch eine tiefere Motivierung beherrscht wird. Mit samt seiner schwächlichen Lösung und den einzelnen Schwächen der Komposition bleibt „Die Tochter des Fabricius“ ein seelen- und geistvolles Stück, an dem die poetische Gestaltungskraft Anteil hat, das an die Herzensnerven greift und zu denken giebt.

Ernst von Wildenbruch.

Väter und Söhne.

Die Welt hat sich rasch an den Namen Ernst von Wildenbruch gewöhnt. Kaum vier Jahre sind es her, seit der 34 jährige preußische Assessor als Dichter in das Licht der Öffentlichkeit hinaustrat. Sein Schritt war so kühn und energisch, daß er in der kurzen Zeit mehr Terrain für sich gewann, als manches scheue, in sich gekehrte Talent in Jahrzehnten vermochte. Nicht weniger als vier große Dramen Wildenbruchs stürmten in den letzten drei Jahren auf das Theater. Ein fünftes, bereits durch den Druck veröffentlichtes, drängt eben jetzt auf die Bretter hinaus. Die moderne Bühne, sonst spröde gegen groß angelegte Dramen historischen Gehalts, hat dem lebensvollen Zuge des Wildenbruch'schen Schaffens nicht zu widerstehen vermocht. Die vier Stücke, welche die Feuerprobe der Aufführung auf großen Bühnen bestanden haben, sind: „Der Menonit“, ein Drama des Konflikts zwischen den Enthaltungsgeboten einer Muckersekte und dem nationalen und individuellen Sturm und Drang eines deutschen Jünglings, „Väter und Söhne“, — beide auf dem Untergrund der deutschen Freiheitskriege aufgebaut, ferner „die Karo-

linger", eine Tragödie, welche die Geschichte Ludwig des Frommen und seiner Söhne mit einem Ehebruchsdrama großen Stiles in Verbindung setzt, endlich das Trauerspiel „Harold", das uns in die Zeit der Eroberung Englands durch die Normannen versetzt und die Tragik aus dem Seelenkonflikt einer offenen, allzuleicht hingegebenen Kraftnatur hervorwachsen läßt. Gemeinsam ist all diesen Dramen in Bezug auf Stoff und Tendenz: der Kampf leidenschaftlichen und individuellen Begehrens mit der Macht der Vaterlandsliebe, der patriotischen Idee, welche die Bürgschaft des Sieges in sich trägt, in der künstlerischen Form: die Kraft, den Konflikt fest anzufassen und bis zur Höhe der scenischen Wirkung sicher emporzuleiten, der Blick für entscheidende Charakterzüge, ein ernster Sinn für tiefergreifende Gewissensfragen und eine gebildete Sprache, die ungleich im Ton mitunter durch Naturlaute und durch die Unmittelbarkeit der poetischen Bilder überrascht und zündet. Diese Vorzüge, die für den Erfolg entscheidend waren, treten freilich nicht ohne Verdunkelungen hervor. In allen vier Stücken Wildenbruchs kämpft ein starkes Talent, dem sich der Blick in die Tiefen des Lebens erschloß, mit einer geschickt kombinierenden Bühnenklugheit, die dem bunten stofflichen Reiz und den bewährten scenischen Wirkungen allzuwillig Raum gewährt. In der Sprache wie in der Behandlung des Konflikts treten diese Gegensätze zu Tage. Wir vernehmen Töne, die in ihrer gedrängten Fülle und Unmittelbarkeit an Kleist, Grillparzer und Hebbel gemahnen. Dann wieder abgenützte, pathetische Phrasen, die von Mund zu Mund gehen, wie abgegriffene Münzen von Hand zu Hand. Die Konflikte wiederum dringen mitunter mit shakespearischer Energie bis an den springenden Punkt des Seelenlebens vor. Dann aber, anstatt einzudringen und sich zu vertiefen, werden sie durch bunte äußere Begebenheiten überwältigt. Im Lärm der Theaterwirkung klingen freilich Vorzüge und Schwächen zusammen; ein bedeutender Moment der inneren Handlung ergreift die Gemüter, ein scenischer Knalleffekt, der darauf erfolgt, bestürmt die Sinne, und die Hörer fühlen sich

bald in dieser, bald in jener Art gefesselt. Für den dauernden, nachhaltigen Wert der Wildenbruch'schen Dichtungen bleibt zu wünschen, daß die Innerlichkeit allgemach über die geschickte Beherrschung des äußeren Apparates, über den sicheren Erfolg der Theaterwirkung den Sieg davontrage. Ja selbst im Interesse der nächstliegenden Theaterwirkung wird er das Vergnügen an überhasteter, überhäufter Aktion in sich bemeistern müssen. Allzunahe gepflanzt zerschlagen die Bäume sich die Äste. Noch wichtiger ist die künstlerische Verpflichtung, die mit dem großen Talente zugleich gegeben ist. Als Grillparzers „Ahnfrau" auf deutschen Bühnen eine Wirkung hervorbrachte, wie sie seit Schillers „Räubern" nicht dagewesen war, rief der Genius dem jungen Dichter zu, nun erst recht am einfachen Stoffe zu versuchen, „was er durch die Macht der Poesie allein zu leisten imstande sei." Ein Ähnliches erwarten wir jetzt von der großen und glücklichen Begabung Wildenbruchs. In seinen Stücken kämpft der Genius mit dem Theaterteufel, Shakespeares große Anregung mit Anwandlungen des Ritterstückes und des kunstlosen Volksstückes, ein Zug tiefgehender Charakteristik mit konventionellen Effekten. Wird der Dichter Wildenbruch in die Tiefe vordringen? Wird der frühreife Theatermeister sich damit begnügen, sich in die Breite zu entfalten? Das ist die ernste Frage, die jedes Stück Wildenbruchs, eines unstreitig hochbegabten und hochinteressanten Dramatikers, hervorruft.

„Väter und Söhne", mag uns als Stichprobe des bisherigen Wildenbruch'schen Schaffens dienen. Das Stück behandelt einen individuellen Konflikt im Rahmen eines generellen. Der letztere ist durch den Titel bedeutsam angekündigt. Die Tendenzen der Väter und jene der Söhne liegen im Kampfe. Die Väter, wenngleich von Natur aus patriotisch und volkstümlich, haben in einer kleinlichen Welt, voll von Fehlern, Verbrechen und Schwächen, den reinen, ungebrochenen Zug der Vaterlandsliebe verloren. Durch unglückselig verschränkte und verderbte Verhältnisse haben sie verlernt, menschlich, brüderlich und national

zu fühlen. Ihr Sinn für die Gemeinschaft ist angekränkelt von dem Übermut oder von dem Druck der Vorrechte und Vorurteile. Bedrücker oder Bedrückte, haben sie die stolze freie Männlichkeit, die nur in bewußter, stolzer Gemeinschaft der Interessen und Rechte gedeiht, verloren. So stellen sich die Männer dar, die zur Zeit der napoleonischen Gewaltherrschaft in erster Linie den Kampf für das Deutschtum aufnehmen sollten; das sind die Väter, die eingewurzelter Haß gegen Mißregierung und Gewalt, oder kleinlicher Tyrannendünkel und zopfige Beschränktheit geschwächt und zum volkstümlichen Kampfe unfähig gemacht hat. Glücklicher sind die Söhne — glücklicher durch das Unglück. Frei von Gewissenslasten und von Verbitterung, unbedrückt von der Erinnerung an selbstverschuldetes Elend, noch unberührt von der Krankheit der inneren Zustände erfüllen sie sich ganz mit dem Gefühle der von außenher drohenden Gefahr. In der großen nationalen Not entsteht unter ihnen von selbst die brüderliche Gemeinschaft; mit dem edlen, jugendlichen Optimismus, der glaubt und wagt und ohne den jede große Idee verloren wäre, stürzen sie sich in den Kampf für die nationale Freiheit, vertrauen sie der ewigen Gerechtigkeit, daß was durch alle gewonnen wurde, auch für alle gewonnen sein werde. Das ist der Gegensatz der Väter und der Söhne, wie er uns in Wildenbruchs Drama vor die Augen gerückt wird. Am schärfsten individualisiert ist der Konflikt in dem Familienschicksal des Dorfschulmeisters Valentin Bergmann. Dieser alte Mann, eine dämonisch leidenschaftliche Natur, ist von elementar kräftigem Hasse gegen den Militarismus in seinem Vaterlande Preußen erfüllt. Vor zwanzig Jahren hat man seinen Sohn Wilhelm, der an die Universität sollte, erbarmungslos in die Uniform gezwängt und zu zwanzigjährigem Militärdienst bestimmt. Die Adeligen und Reichen konnten sich in jener Zeit der drückenden Verpflichtung entziehen. Der Sohn des Dorfschulmeisters war rettungslos preisgegeben. Der junge Mann konnte den Druck nicht ertragen und floh zu seinen Eltern; da wurde er aufgegriffen, zu seinem Regiment auf die Festung

Küstrin gebracht und als Deserteur zur fürchterlichen Strafe des Spießrutenlaufens verurteilt. Vergeblich flehte Vater Bergmann den Regimentskommandanten, den Major von Ingersleben, um Gnade, um Milderung der Strafe an. Das Schreckliche geschah, und der Verurteilte verblutete unter den Streichen seiner Kameraden. Daher der wilde ingrimmige Haß, der unersättliche Rachedurst des greisen Dorfschulmeisters. Ein zweiter, spätgeborener Sohn mit Namen Heinrich ist ihm seither herangeblüht. Er sieht in diesem keinen Ersatz für den Verlorenen, sondern nur ein Werkzeug seiner Rachsucht. Die Feinde, die ins Land gerückt sind, sind ihm als Helfer willkommen. Er bewirtet die Franzosen, welche Küstrin belagern, und harrt mit Ungeduld des Momentes, da Ingersleben, nunmehr Oberst und Kommandant der Festung, zu schanden werden soll. Man weiß, daß die Übergabe Küstrins an die Franzosen im Jahre 1806 einer der dunkelsten Punkte in der Geschichte der deutschen Erniedrigung ist. Historisch ist, daß Ingersleben die im besten Verteidigungszustande befindliche und noch dazu durch Moräste geschützte Festung dem feindlichen General, welcher nicht einmal Schiffe hatte, um über die an der Festung vorbeifließende Oder zu setzen, überlieferte. Der adelige Herr Kommandant schickte den Franzosen seine eigenen Schiffe, um sie zum Einzuge in die Festung herüberzuholen. In unserem Drama macht der Dichter von dem Rechte Gebrauch, der in ihren Gründen bis heute noch nicht aufgeklärten Thatsache psychologische Motive von freier Erfindung unterzulegen. Ingersleben ist im Sinne unserer Dichtung kein Verräter, aber ein schwachherziger, von Gewissensangst gefolterter Mann, streng im Dienste und haltlos in der Gefahr. Er fürchtet die Gewalt des Korsen wie ein Fatum, dem man nicht entrinnen kann, und er erblickt in der großen Tyrannei, die ihn gefährdet, eine Vergeltung für die kleinliche, die er selbst geübt. Er glaubt nicht an die Möglichkeit einer erfolgreichen Verteidigung der Festung und ist reif, auf den ersten Schrecken hin sich, seine Ehre und Küstrin zu opfern. Seine stolze und

patriotisch gestimmte Gemahlin hat keine Macht über ihn, die jüngeren Offiziere, voran der edle, opfermutige Thynkel, der Ingenieur vom Platze, und des Kommandanten eigener Sohn, der Lieutenant Ferdinand von Ingersleben kämpfen unter dem Drucke der Disziplin vergebens gegen die Schwachherzigkeit des Alten an. Ferdinand läßt sich unter dem Drucke dieser Verhältnisse zu einem tollkühnen Schritte hinreißen. Er entflieht aus der Festung, um sich durch die Reihen der Franzosen hindurchzuschlagen und den vermeintlich unfern weilenden Fürsten Hohenlohe mit seiner Truppenmacht zum Entsatze herbeizurufen. Alle diese Umstände wirken zusammen, um dem Dorfschulmeister das heißersehnte Werk der Rache zu ermöglichen. Die Franzosen sind des vergeblichen Kampfes vor Küstrin müde geworden, sie denken bereits daran, abzuziehen — da langt die Botschaft ein, daß Hohenlohe bei Prenzlau mit seiner ganzen Truppenmacht kapituliert habe, und zugleich der Befehl des Kaisers, daß nach Abzug der übrigen französischen Truppen Oberst Gautier mit einem einzigen Regiment Küstrin überwältigen möge. Das eine Wort „Prenzlau", der Schrecken über die vollständige Niederlage Hohenlohes soll dieses Wunder bewirken. Der kühne Plan kann gelingen, wenn sich gefügige Leute finden, welche die Schreckensnachricht in die Festung tragen und den Abzug der großen französischen Heeresmacht verschweigen. Der Dorfschulmeister übernimmt begierig dieses Verräteramt und bestimmt seinen Sohn Heinrich, den er durch Enthüllung der Familiengeschichte zu einem Schwur der Blutrache anfeuert, ihn dabei zu unterstützen. Ehe die beiden nächtlicher Weile in die Festung eilen, um den alten Ingersleben zu bethören, begegnet ihnen der junge, der in der Meinung, mit ehrlichen Landsleuten zu verkehren, Nachrichten über den Feind erfragen will. Anstatt ihn von der Niederlage Hohenlohes zu unterrichten, sendet ihn der rachsüchtige Dorfschulmeister in die Todesgefahr hinaus und faßt obendrein den Entschluß, die Flucht des Offiziers auf der Festung zu melden, die Motive der Flucht aber zu verschweigen und dadurch den

Namen Ingerslebens als den eines Deserteurs mit Schimpf und Schande zu bedecken. Planmäßig wird das Verräterwerk vollführt. Der alte Ingersleben, ohnehin mutlos und zur Unterwerfung geneigt, wird durch die Erscheinung des Dorfschulmeisters, gegen den er ehedem so grausam gewesen, und durch die Nachricht von der Niederlage bei Prenzlau vollständig außer Fassung gebracht. In Übereinstimmung mit seinen alten Ratgebern, den Obersten Weyherr und Baumann, taub gegen den Widerspruch der jüngeren Offiziere, übergiebt er den Feinden die Festung unter schmachvollen Bedingungen. Kaum daß er das Kapitulationsschreiben entsendet hat, entdeckt der Dorfschulmeister den grausamen Verrat. Vergebens schickt der Kommandant Boten nach, um den Brief zurück zu erhalten. Schon sind die Thore der Festung geöffnet, schon ist die starke Besatzung genötigt, vor einem einzigen französischen Regiment die Waffen zu strecken. Rasend vor Wut stürmen die Offiziere gegen den Kommandanten an. Der Sohn des letzteren, der aus der Festung entflohene Ferdinand, wurde in der Nähe des feindlichen Hauptquartiers gesehen — Bergmann und sein Sohn bezeugen es — es scheint kein Zweifel mehr, der alte Ingersleben hat die Festung verkauft und der junge war entsendet, den Kaufpreis zu erheben. Der gebrochene alte Mann hat kein Wort der Verteidigung, er sieht sich und sein Geschlecht entehrt und jagt sich eine Kugel durch den Kopf. Damit schließt der zweite Akt des Stückes und eine Fülle von Aktion, die allein für ein vollblütiges Drama hinreichen würde. Wir erleben aber noch drei Akte, die sechs Jahre später spielen und an gedrängter, oft überhäufter äußerer Handlung die beiden ersten noch überbieten.

Wir werden nach Berlin versetzt, in die Zeit der erfolgreich anstürmenden nationalen Bewegung. Noch herrscht ein französischer Gouverneur in der preußischen Hauptstadt. Aber schon ist Napoleon durch Rußland gedemütigt, schon erhebt sich das ganze deutsche Volk, um das Joch abzuschütteln. Auf der französischen Kommandantur, die von dem General Gautier geleitet

wird, finden wir Bergmann und seinen Sohn wieder, den einen als Spion im Solde der Franzosen, den anderen als begeisterten deutschen Studenten; Heinrich Bergmann weiß nicht, daß die Gelder, die sein Vater von den Franzosen erhielt, ihm das Studium ermöglicht haben. Mit Verwunderung folgt er einem Rufe zum französischen Kommandanten, mit peinlichem Staunen sieht er sich als einen dankbaren Freund der Franzosen bevorzugt. Der Vater ist genötigt Aufklärungen zu geben, und der Sohn, dessen National- und Ehrgefühl erwacht ist, überhäuft ihn mit wilden Vorwürfen. Entschlossen, das Verbrechen am Vaterlande zu sühnen, hindert er das fortgesetzte Rachewerk des Vaters. Der Dramatiker braucht die Plötzlichkeit der Enthüllung und Umstimmung. Ist sie indes glaubwürdig, wahrscheinlich? Sollten die reichen Mittel, mit denen ihn der alte Dorfschulmeister unterstützte, ihm nie zu denken gegeben haben? Genug, wir müssen glauben, daß er erst auf der französischen Kommandantur (da er sich direkt als Spion behandelt sieht) das Verbrechen, an dem er teilgenommen, und die Folgen dieses Verbrechens erkennt und empfindet. Bald ist ihm Gelegenheit geboten, die Sühne durchzuführen. Der junge Ingersleben, der sechs Jahre als Kriegsgefangener in Frankreich schmachtete, ist endlich aus der Haft entflohen und nach Deutschland zurückgekehrt; der Kommandant hat Nachricht, daß der Flüchtling in Berlin eingetroffen sei, und gibt Befehl, ihn aufzugreifen und erschießen zu lassen. Ingersleben wird denn auch wirklich auf die Kommandantur gebracht, und die Spione Bergmann sollen die Identität bezeugen. Heinrich bringt durch die Drohung, sich als Spion den deutschen Kollegen auszuliefern, seinen Vater dahin, den Gefährdeten nicht zu agnoscieren, und benützt das Vertrauen der Franzosen, den Verfolgten zu retten. Er kann indes nicht hindern, daß die Verfolger in die Wohnung der Witwe Ingersleben eindringen und den Sohn in den Armen der Mutter finden. Aber auch hier wieder weiß er mit Opfermut Rettung zu bringen. Im rechten Momente führt er die Preußen, die eben in die Stadt eindringen, ins Haus

und macht die französischen Verfolger zu Gefangenen. Der unglückliche Ingersleben gerät dadurch indes in neue Gefahr. Seine Kameraden von ehemals beschuldigen ihn, im Einverständnis mit seinem Vater Küstrin verraten und verkauft zu haben, und stellen ihn vor ein Kriegsgericht. Der Schein spricht übermächtig gegen ihn und wiederum ist es die Dazwischenkunft des jungen Bergmann, die ihn rettet. Der opferwillige Student giebt endlich Aufklärungen über die mysteriöse Begegnung vor Küstrin und reinigt den Beschuldigten, indem er den Flecken seines eigenen Lebens enthüllt. Er giebt dadurch sich und seinen Vater der Empörung der Patrioten preis. Aber nun thut auch Ingersleben im Wettstreite des Edelmutes das Seine, erwirkt dem alten Manne Vergebung und dem jungen das Recht, sich im Kampfe für das Vaterland zu rehabilitieren. Mit seinem Blute wäscht denn auch Heinrich Bergmann die Schmach seines Lebens ab. Er wird sterbend aus der Schlacht von Großbeeren zurückgebracht und genießt im Tode die Genugthuung, die patriotische Treue bewährt und das Mädchen, das er liebt, die Cousine und Braut Ingerslebens, mit Bewunderung erfüllt zu haben. Der glücklichere Freund, der leicht verwundet aus der Schlacht zurückkehrt, steht klagend an seiner Bahre. Der alte Bergmann stirbt in Verzweiflung, wie sein Feind und Gegner gestorben war. Die Väter endeten in Wut und Ingrimm, die Söhne lernten einander verstehen, da sie gemeinsam für das Vaterland bluteten. Auch aus dieser skizzenhaften Wiedergabe der Handlung ist wohl zur Genüge zu entnehmen, daß der effektvollen Komposition die künstlerische Ruhe und Einfachheit mangelt. In den letzten Akten nimmt die Hast und Überfülle der Geschehnisse derart überhand, daß das psychologische Interesse im Lärm der Handlung erstickt. Manches schöne Wort wird überhört, mancher bedeutsame Moment nicht mitempfunden, weil die fast an die bunten Bilder eines Ausstattungsstückes gemahnende Scenenjagd kein Ausklingen und Nachklingen der Stimmung gestattet. Die feineren Fäden der inneren Handlung, der man anfänglich mit Teilnahme folgt,

entschwinden allgemach dem Blicke hinter dem gröberen Gewebe der Geschehnisse.

Versuchen wir diese Fäden auseinanderzulegen. Im Vordergrunde steht der alte Dorfschulmeister Bergmann, eine starke, dämonische Natur, schrankenlos in der Liebe und im Hasse. Den Sohn, der ihm vor zwanzig Jahren zu Tode gepeitscht wurde, zu rächen — ist der ganze Inhalt seines Fühlens und Denkens. Dieser Racheburst überwältigt jede Rücksicht auf Gemeinwohl, Vaterland und Ehre. Der große Völkerkampf ist diesem Fanatiker der Blutrache nur ein untergeordnetes Mittel für den persönlichen Kampf seines aufgewühlten Gemüts. So erklärt sich denn seine Handlungsweise gegen Ingersleben Vater und Sohn. Küstrin mag fallen, wenn nur der niemals genug beweinte Wilhelm gerächt wird. Das Rachewerk vollzieht sich denn auch in den ersten zwei Akten unseres Dramas. Blut fließt um Blut. Bergmann jagt den vermeintlichen Mörder seines Sohnes in den Tod und den Sohn dieses Mörders in Schmach und Todesgefahr. Was will er noch? Man sollte meinen, in seiner fanatischen Natur müßte jetzt ein Rückschlag eintreten, er müßte fühlen, daß er eine zweischneidige Waffe geführt, daß er in seiner Zerstörungswut sich selbst zerstört habe. Aber nein! Bergmann ist noch nicht befriedigt. Den Haß, der gegen Ingersleben austobte, überträgt er auf das ganze deutsche Volk. Die individuelle Leidenschaft wird zum politischen Verräterfanatismus, der Rächer des Sohnes wird gewerbsmäßiger Spion der Franzosen. Hier stehen wir vor einem verstimmenden Rätsel, vor einer Überspitzung des Problems. Ein Mächtiger, ein Potentat, mag im Cäsarenwahnsinn ein ganzes Volk ausrotten wollen, weil ein Einziger aus diesem Volke ihn beleidigt hat. Thut er es, so führt er es im Momente durch, da seine Rachgier unersättlich ist und seine Macht ihn zu solcher Unthat bewaffnet. Aber unser Dorfschulmeister steht nicht unter den Bedingungen dieses Cäsarenwahnsinns. Schon der Gedanke, die Rache über den vermeintlichen Feind hinaus auf das ganze Deutschtum aus=

zudehnen, ist gegen seine ganz im Persönlichen befangene Natur. Dazu kommt, daß er im Augenblicke nichts zu vollführen vermag. Von einer großen ungeheueren That der Leidenschaft, wie er sie an Ingersleben vollführte, kann nicht mehr die Rede sein. Er muß vielmehr die Schufterei, die Spionage professionell betreiben. Der große Zug der Leidenschaft weicht der gemeinen Spekulation; die geballte Faust des Rächers verwandelt sich in die offene Hand des Denunzianten, die allmonatlich Gelder empfängt. Die Unthat des unendlichen Hasses, der in unendlicher Liebe wurzelt, ist tragisch. Die gewerbsmäßige Spekulation der Gemeinheit ist häßlich und uninteressant. Selbst der Umstand, daß Bergmann die französischen Gelder benützt, um seinem zweiten Sohne die Zukunft zu eröffnen, die dem ersten versagt war, kann nicht mildernd und erklärend wirken. Das Motiv ist zu klein für die Umwandlung eines Charakters, der von ungewöhnlicher Größe zu ganz trivialer Gemeinheit herabsinkt. Um derart zu berechnen, mußte der Fanatiker bereits ein nüchterner Schurke geworden sein, und als solcher erscheint uns Bergmann trotz aller tragischen Redensarten, die er auch im zweiten Teile des Stückes im Munde führt. Der Widerspruch gegen die Anlage des Charakters tritt unabweisbar hervor; man wird das Gefühl nicht los, daß die große Rache zu einer erbärmlichen Ausrede für eine sehr kleinliche, geschäftsmäßige Niederträchtigkeit geworden ist. Und der Sohn, der aus dieser Niederträchtigkeit Nutzen zieht — wie verstehen wir ihn? Er zeigt anfänglich, als ein zwanzigjähriger Jüngling, lebhafte Regungen der Ehrenhaftigkeit und des Nationalgefühls. Gleich darauf entäußert er sich, zur Blutrache aufgeregt, all' dieser Empfindungen. Ohne auch nur den geringsten Widerstand geltend zu machen, nimmt er entschlossen teil an dem verräterischen Bubenstück. Sei's darum! Der Geist des vermeintlich hingemordeten Bruders tritt auffordernd, überwältigend an ihn heran. Er thut das Entsetzliche, das seiner bisherigen Gefühls- und Denkweise widerspricht; er fühlt auch sofort — der Dichter läßt uns keinen Zweifel darüber — welch schwere

Schuld er auf sich geladen. Er weiß es, er hat den alten Ingersleben getötet, den jungen mit unverdienter Schmach bedeckt, schweren empfindlichen Verrat am Vaterlande geübt. Und nun geht er, frisch und fröhlich, als wäre er ganz reinlich und zweifelsohne, an die Universität, denkt beileibe an nichts Böses, wenn der arme Vater, bei dem er in den dürftigsten Verhältnissen aufgewachsen, ihm ein ganz unerhörtes Taschengeld gewährt, und stellt sich, ohne sein Gewissen im geringsten belastet zu fühlen, in die ersten Reihen der jugendlichen Patrioten. Erst das Gemische von Herablassung und Verachtung, mit dem man ihn auf französischer Seite empfängt, bringt ihm ins Gedächtnis zurück, was sein Gewissen hätte mit Riesenwucht belasten müssen. Giebt es eine Gewissensschuld, die erst in sechs Jahren fällig wird? Ist dieser Jüngling in seiner Harmlosigkeit nicht verdächtig? Kann man mit zwanzig Jahren eine Unthat begehen und sich erst mit sechsundzwanzig Jahren daran wie an eine unbezahlte kleine Zeche erinnern? Ist es verständlich, daß dieser gegen sich so nachsichtige Jüngling sich plötzlich ein funkelnagelneues Gewissen anschafft und, nachdem er sechs Jahre die Unehre mit sich herumgetragen, im siebenten urplötzlich an Opfermut und Empfindung alle anderen Personen übertrifft?

Auch der alte Ingersleben steht auf schwachen Füßen. Wir wollen glauben, daß ein Mann seiner Art im Frieden strenge und im Kriege unfähig sein kann, daß eine gewisse Art mechanischer Disziplin ihm zur zweiten Natur geworden, während Geistesgegenwart und Energie in der Gefahr ihm abgehen. Es soll richtig sein, daß er die eigenen Soldaten gern schlägt und vor den Schlägen des Feindes allzuviel Respekt empfindet. Aber woher der Jammer über eine der vielen Exekutionen, die er in seinem Leben angeordnet? Auch hier will die verspätete, urplötzliche Gewissensregung zu den übrigen Voraussetzungen des Charakters nicht stimmen. — Ein Widerspruch ist endlich auch aus dem Wesen der einzigen weiblichen Gestalt, die entschiedener in den Vordergrund tritt, aus der Adelheid von Ingersleben, nicht zu

bannen. So recht eigentlich liebt sie jenen Vetter, um dessen Schicksal sie sich unablässig besorgt erweist. Aber so nebenher und nicht so ganz nebenher bewährt sie auch eine unverkennbare Neigung für den problematischen jungen Studenten, für den opferwilligen Helfer in der Not. Mit ganz ähnlichen Worten der Sentimentalität tröstet sie den einen wie den andern. Sollte die weibliche Natur, zumal die Mädchennatur, die so entschieden in ihren Neigungen ist, hier glücklich getroffen sein? Mich dünkt: in der Art und Weise, wie Adelheid in derselben Stunde mit ihrer Liebe den Sterbenden tröstet und dem Lebenden in die Arme stürzt, liegt etwas Schielendes, das dem angestrebten Eindruck einer großen Gesinnung und eines enthusiastischen Naturells stracks zuwiderläuft. Man könnte noch mehr Widersprüche der Charakteristik in diesem wirkungsvollen Drama aufdecken. Sie scheinen mir allesamt in der schon erwähnten Hast, mit der die Effekte aufgetürmt werden, begründet. Wildenbruch legt Menschen und Konflikte an wie ein Dichter, aber er führt sie vielfach durch wie ein Routinier. Rasch erworbene Bühnenerfahrung drängt die Lebenserfahrung zurück. Interessant wie er ist, könnte er bedeutender sein, wenn er, schaffend, mehr an das innere Leben als an die äußere Bühne dächte.

Anhang.

Die Meininger.

I.

Ein kunstsinniger und kunstverständiger deutscher Fürst, der Herzog von Meiningen, hat sich die Aufgabe gesetzt, sein Hoftheater zu einer Musterbühne für ganz Deutschland zu gestalten. Unterstützt von Gelehrten, Bühnentechnikern und Künstlern arbeitete er jahrelang im stillen an der Erfüllung dieser Aufgabe und sandte endlich, als er sich am Ziele glaubte, seine geübten künst-

lerischen Truppen in die Welt hinaus, um für sein künstlerisches Programm zu kämpfen und zu siegen. Schon in ihrer Anlage waren diese Gesamtgastspiele der Meininger, die sich über ganz Deutschland und über Deutschland hinaus erstreckten, eine Merkwürdigkeit. Nicht nur eine sehr zahlreiche Gesellschaft von Darstellern, auch die kostbarsten Kostüme, Requisiten, Dekorationen und Maschinerieen gingen mit auf die Reise. Noch merkwürdiger war der Erfolg. Die Gastspiele der Meininger wirkten nicht nur wie Theater-, sondern wie Kunstereignisse. Das Sensationelle des Erfolges würde nach allen Erfahrungen, die wir in dieser Richtung gemacht haben, nicht allzu schwer in die Wagschale fallen, aber die Nachhaltigkeit und Intensität der Eindrücke giebt zu denken. Nicht nur, daß sogenannt klassische Stücke, welche der Teilnahme des großen Publikums schon längst entfremdet sind, Wochen hindurch allabendlich große Theater zu füllen vermochten, setzte sich das Interesse und die Teilnahme aus dem Theater in die Gesellschaftskreise fort und beherrschte vielfach das Gespräch und das Gedankenleben der Gebildeten. Meinungen wurden ausgetauscht, Schlagworte schwirrten durch die Luft. Nicht nur den Meiningern, auch den durch die Meininger vorgeführten Stücken galt die erhitzte Diskussion. Die „Räuber“ und der „Fiesco“ wurden wie Novitäten auf ihren Wert hin geprüft, und die „Ahnfrau“, nach der Meinung vieler längst in ihre litterarische Klause eingesargt, ging, ein wohl erhaltenes Gespenst, leibhaftig in unserem Kreise um. Und dies ist endlich das Bemerkenswerteste. Das neuerwachte Interesse für die Dichtungen ist der untrügliche Prüfstein für die Bedeutung der Aufführungen. Denn wesentlich handelt es sich um das Dargestellte und nicht um die Darsteller. Und wenn dieses Verhältnis sich an so und so viel Stadttheatern umkehrt und das Interesse für einige kostümierte Lieblinge den Gedankenkreis der Zuhörer beherrscht, so ist das nur ein Beweis, daß dort die Kunst und das Kunstwerk in Stücke gegangen sind. Sollen wir nicht versuchen, solch' außergewöhnlichen Eindrücken auf den Grund zu sehen? Macht

uns nicht, abgesehen von jener logischen Neugierde, die wir Erkenntnistrieb zu nennen pflegen, das Interesse für sämtliche Kunstinstitute eine ähnliche Prüfung zur Pflicht? Ist diese Pflicht nicht um so dringender, je deutlicher es sich herausstellt, daß die Meininger sich nicht mit vereinzelten praktischen Verbesserungen zufrieden geben, sondern neue Darstellungsprinzipien mit Kunst und Kunstfertigkeit ins Bühnenleben übertragen? Versuchen wir denn unseren merkwürdigen Gästen auf diesem Wege zu folgen. Ob wir dann durchweg auf ihrer Seite stehen, ob wir dann und wann uns ihnen gegenüber stellen müssen, jedenfalls verdanken wir ihnen eine erhöhte Basis der Betrachtung. Denn wie selten giebt das herkömmliche kleinliche Theatergetriebe, das durch Kassainteressen und Schauspielereitelkeiten im Gange erhalten wird, den Anlaß, sich mit einer höheren gedanklichen Einheit der Theateraufführungen zu beschäftigen!

Das oberste Darstellungsprinzip der Meininger spricht sich in dem Bemühen aus, die dramatische Situation so stark wie möglich der Wirklichkeit anzunähern. Ist diese Strömung durchgängig lobenswert oder nur bis zu einem gewissen Grade? Soll das Kunstwerk wie **Wirklichkeit** auf uns einwirken, oder nur **wie** Wirklichkeit? Soll das Moment der Vergleichung in uns thätig bleiben, oder sollen wir ganz vergessen, daß vor allem auf der Bühne „alles Vergängliche nur ein Gleichnis“ ist? Thatsache ist, daß wir von dem nachahmenden oder, wenn man will, mit der Natur wetteifernden Geschäfte der Kunst eine vollendete Täuschung verlangen. Das mundus vult decipi verliert hier seine satirische Bedeutung und wird zu einem streng wörtlich zu nehmenden Gebote. Gewiß, wir wollen getäuscht sein! Aber wohlgemerkt: in diesem Verlangen liegt auch schon der Wunsch, daß das Gefühl der Täuschung in uns fortwirken möge. Summum jus summa saepe injuria — eine Kunst, welche der Wirklichkeit das letzte Recht widerfahren ließe, hätte aufgehört, als Kunst ihr Recht zu bewahren. Wenn das Gerede von dem Vergessen der Bühne und des Theaters nicht eben eitel Phrase

wäre, wenn es thatsächlich Momente gäbe, in denen wir einer zweifellosen Wirklichkeit gegenüber zu stehen wähnen, dann wäre es nicht nur mit allem Kunstgenuß, sondern sogar mit der Möglichkeit aller Theateraufführungen vorbei. Wenn das einzelne in seiner grellen Wirklichkeit an uns heranträte und alle dumpfen instinktiven Triebe in uns erweckte, so hätten wir auch schon jene Freiheit der Betrachtung und der Teilnahme, auf der alle künstlerische Empfindung beruht, verloren. Was wäre die Kunst überhaupt, wenn sie nicht das Scheinbar-Zufällige des Lebens, das wir nur in einer höheren Weltordnung als gesetzmäßig ahnen, in ein Scheinbar-Gesetzmäßiges verwandelte, wenn sie nicht Harmonie in ungeordnete Verhältnisse brächte, aus dem Stückwerke ein Ganzes hervorzauberte und auf diese Art einen schönen Schein hervorbrächte, dem wir uns willig, aber keineswegs gezwungenerweise gefangen geben? Wem diese Auffassung zu subtil und zu abstrakt erscheint, der kann durch das konkreteste Beispiel erfahren, daß es sich dabei nur um die einfachsten Thatsachen des Bewußtseins handelt. Die bloße Vermutung, daß ein Schuß auf dem Theater jemanden niedergestreckt haben könnte, beraubt uns jeder Fähigkeit, diesen Schuß und seine Konsequenzen als notwendige Teile der dramatischen Handlung in uns aufzunehmen; oder ein argumentum ad homines! In irgend einer Stadt bejubelte man im Theater die wohlgelungene Scenerie des Schloßbrandes, wie dieselbe von den Meiningern im „Käthchen von Heilbronn" vorgeführt wurde. Mancher sagte vielleicht: „Das ist die Wirklichkeit auf der Bühne, und der sogenannte Realismus feiert seine größten Triumphe." Als aber bald darauf nur die oberflächliche Vermutung eines wirklichen Theaterbrandes, von dem nichts zu sehen, zu hören oder zu riechen war, sich im Theater verbreitete, da dürfte der Bewunderer von früher, jetzt der Zeuge peinvoller Angst und verworrenen Schreckens, sich wohl den Unterschied zwischen Wirklichkeit und vollendeter Täuschung zu Gemüte geführt haben. Es hilft nichts dagegen, an die Schnupftücher zu erinnern, die während einer Rührkomödie durch

die Thränen der Damen angefeuchtet werden. Denn, ganz abgesehen davon, daß dieser Überreiz sentimentaler Empfindungen nicht zu den höchsten und edelsten Wirkungen der Kunst gehört, bezeichnen diese Theaterthränen lediglich eine Schwelgerei der Mitempfindung, eine Art genußvollen Leidens, die mit den jähen und dumpfen Schmerzen, die ein faktisches Unglück in uns erzeugt, auch nicht die geringste Verwandtschaft haben.

Also vollendete Täuschung, aber keine Wirklichkeit. Das gilt von jedem Kunstwerk, also auch vom höchsten und kühnsten, also auch vom Drama, das durch die objektivierte Vorführung von Handlungen und Charakteren am entschiedensten mit der Natur zu wetteifern unternimmt. Damit ist aber auch die Grenze der anzustrebenden Täuschung gegeben, und ob die Meininger dieselbe in allen Fällen einhalten, das wird uns ein Überblick der Mittel, deren sich ihre Darstellungen bedienen, am besten klar machen. Dreifacher Art sind die Mittel, welche die Meininger in Anwendung bringen, um eine vollendete Täuschung zu erzielen. Obenan steht die Durcharbeitung des poetischen Textes, die einheitliche höhere Führung in der Gesamtauffassung der Charaktere, Situationen und Reden. Der Ästhetiker von der strengsten Observanz wird ihnen mit Befriedigung auf diesem Wege folgen, der für Kunst empfängliche Laie wird mit Vergnügen den angenehmen Eindruck eines geschlossenen, in all' seinen Teilen durchgebildeten Ganzen bestätigen. In der That ist die Wiedergabe der Dichtung in belebten Menschenbildern das wesentliche Ziel jeder Theateraufführung. In der Dichtung selbst aber, wie in jedem Kunstwerk, stützt sich die Wirkung nicht auf das Stoffliche, sondern auf die Verhältnisse. Und zwar nicht nur auf die Verhältnisse, in denen dieser oder jener Charakter, diese oder jene Situation geformt erscheint, sondern auf die Beziehungen jedes Einzelnen zum Ganzen, aus der einzig und allein ein harmonischer Totaleindruck entsteht. Wie die Dichtung ursprünglich als ein Ganzes empfunden und überdacht war, so soll sie auf der Bühne wieder als ein Ganzes aufleben. Dies kann sich aus einer Mosaik,

die sich halb zufällig aus so und so viel selbständig zurechtgelegten Einzeldarstellungen zusammensetzt, nie und nimmer ergeben. Das ganze Darstellungsbild muß vielmehr von vornherein entworfen werden, in seinem Plane und in seinen Grundzügen fest stehen, ja in seinen Details selbst bereits ausgearbeitet sein, ehe der Aufbau nach der gewonnenen Einsicht in die Form und in das Wesen beginnen kann. Selbstverständlich muß dann die Einzelerfahrung, die wir Probe nennen, in diesem oder jenem Detail verbessernd zu Hilfe kommen. Einzig auf diese Art entsteht Übereinstimmung mit der Dichtung und jene innere Übereinstimmung der Aufführungsteile, welche mit der überzeugenden Kraft des schönen Scheines auf uns einwirkt. Für ein solches Bestreben giebt es keine Kleinigkeiten, keine Nebensache, die ungestraft vernachlässigt werden darf. Sonnenstäubchen bewegen sich nach denselben Naturgesetzen wie Gestirne, und ebenso empfangen wir auch in der Kunst nur durch die Herrschaft, die sich über alles Wahrnehmbare erstreckt, den Eindruck der inneren Notwendigkeit und Gesetzmäßigkeit. Die Methode der Meininger, ein Stück vor dessen Aufführung in allen Teilen zu würdigen und aufzuhellen und die Resultate so eingreifenden Verständnisses endlich als Gesamtauffassung geltend zu machen, ist zwar keine neue, aber eine zweifellos vortreffliche, die zum ersten Male mit einer, in Deutschland wenigstens, ungewöhnlichen Energie durchgeführt erscheint.

Man hat dagegen angeführt, daß durch die von oben herab erteilte Parole die Selbständigkeit der Schauspieler gebrochen, die Inspiration lahm gelegt, die geniale Initiative des Spieles verbannt werde. Allein dies wäre nur der Fall, wenn die Resultate der Auffassung auf eine mechanische Art vermittelt und gegen Empfindung und bessere Überzeugung den Darstellern oktroyiert würden. Die Wirkungen eines solchen Verfahrens, das freilich über eine nüchterne und äußerliche Korrektheit nicht hinauskäme, sind indes bei den Meiningern nur in sehr vereinzelten Fällen wahrzunehmen. Weitaus die meisten Mitglieder des Meiningen-

schen Hoftheaters scheinen vielmehr den Geist des Ganzen in sich aufgenommen zu haben, und abgesehen von wenigen Ausnahmen, welche die Symptome der Abrichtung erkennen lassen, giebt sich ein geistiges Einverständnis selbst da zu erkennen, wo das schauspielerische Naturell hinter den Anforderungen der Rolle zurückbleibt. Mag sein, daß einige Virtuosen, welche wie Phänomene angestaunt sein wollen, welche gewohnt sind, ihre Kunst von dem natürlichen Grunde der Dichtung loszulösen und eine Art höherer Improvisation zu spielen, sich mit Händen und Füßen, mit Virtuosenhänden und Virtuosenfüßen nämlich, dagegen wehren würden, in ein Ensemble vom Schlage des Meininger Hoftheaters einzutreten. Allein solche Virtuosen haben für die Entwicklung der Schauspielkunst nur indirekt gewirkt, indem sie zwar in interessanter Weise die äußerste Grenze derselben zeigten, aber das wahre Gebiet derselben nicht kultivierten. Tüchtige Schauspieler sind seit jeher einer tüchtigen geistigen Führung willig entgegengekommen. Ob wir nun nach Weimar zurückblicken, ob wir Umschau in der Gegenwart halten, das théatre français und das Wiener Burgtheater ins Auge fassen, wir sehen allüberall, daß die Methode, das Ganze der Dichtung gut durchgearbeitet auf die Bühne zu bringen, gute Schauspieler herangezogen, gefesselt und gebildet hat. Und dies ganz natürlich! Die Schauspielkunst bleibt trotz aller Phrasen vom „Schaffensdrange", von „selbständigen Schöpfungen" u. s. w. eine vortragende Kunst. Der Mime erhält nun einmal die produktive Anregung aus der zweiten Hand, und er muß endlich selbst den Vorteil einer Praxis fühlen, welche ihm die reine, richtige, vom Dichter beabsichtigte Anregung bietet. Der von Lessing erwähnte Fall, daß der Schauspieler *für* den Dichter, nicht nur *mit* demselben denken müsse, gehört zu den unerwünschten und allerseltensten. Wir wollen, zumal bei klassischen Werken, auf diesen Überschuß von Thätigkeit gerne verzichten, wenn wir es nur einmal dahin gebracht haben, daß alle Darsteller mit dem Dichter zu denken verstehen. Wenn die Meininger nicht alle Rollen vollgiltig

besetzen können, wenn trotz des wohlvermittelten Verständnisses zuweilen die persönliche Begabung, das Temperament, die Fähigkeit, Affekte zu spielen, nicht ausreicht, so ergiebt sich dies keineswegs infolge einer leitenden Gesamtauffassung, welche auf die Einzelnen drückt, sondern trotz dieser Gesamtauffassung, welche selbst die Schwächeren verhältnismäßig hebt und stützt. Es giebt bekanntlich zwei Arten, eine Kontur hervorzubringen: die selbständige Zeichnung und die Aussparung des Raumes. Bei den Meiningern wirken diese Momente entweder zusammen, oder es wirkt doch wenigstens das letztere. Wenn schon der oder jener den entscheidenden Strich nicht zu ziehen vermag, so entsteht doch durch die richtige Abgrenzung von allen Seiten eine Kontur, ein wenigstens schatten- oder silhouettenhafter Umriß. Es wird eben für jede Person der Raum aufgespart.

Aus der Methode, vom Ganzen und nicht vom Einzelnen auszugehen, ergiebt sich des weiteren ein gewichtiger Vorteil, nämlich die Aufhebung der Fachwirtschaft und das Studium der Individualitäten. Auch hierin ist Frankreich, das überhaupt vor dem deutschen Theater eine traditionell ausgebildete Schauspielkunst voraus hat, längst mit gutem Beispiele voran gegangen. Daß die ganze Fachwirtschaft dem primitivsten Stande der dramatischen Dichtung, den „stehenden Figuren“ und dem Mangel tieferer Charakteristik angepaßt ist, daß sie nur mehr durch die eigensinnige Eitelkeit und Bequemlichkeit der Schauspieler einerseits und durch das litterarisch-artistische Unvermögen der Direktoren andererseits aufrecht erhalten wird, ist längst jedem Dramaturgen klar geworden, der die abgeschmackten Kategorieen der schauspielerischen Thätigkeit („zärtliche Väter“, „komische Mütter“, „sentimentale Liebhaberinnen“ ꝛc.) mit dem Reichtum der Physiognomieen in guten Dramen verglichen hat. Aber freilich schreckt derjenige davor zurück, die rohen Dämme und Schranken niederzureißen, der nicht die Kraft dazu in sich fühlt, eine feine und fließende Grenze zu bestimmen. Die triviale, von jedem höheren Streben losgelöste Praxis wüßte sich gar keinen Rat, wenn sie

nicht nach altem Schlendrian mit Helden, Intriganten und Heldenvätern wirtschaften könnte. Ein überschauender und eindringender dramaturgischer Geist aber fühlt sich beengt, wenn ihm die Personen, in denen die Gestalten der Dichtung aufleben sollen, von vornherein aufgedrängt erscheinen. Einen solchen Geist wird die Eifersucht von vier oder fünf Schauspielern, welche Helden spielen möchten, nicht im geringsten bekümmern; vielmehr wird er sich unter Umständen noch einen sechsten hinzuwünschen, der besser als die ihm zur Verfügung stehenden geistigen Physiognomieen der urwüchsigen Forderung der Dichtung entspräche. Und das Meininger Hoftheater hat sich auch in der That nie gescheut, über die Köpfe einer ganzen Anzahl von Prätendenten hinweg eine neue Kraft, welche der Eigentümlichkeit einer schauspielerischen Aufgabe besonders glücklich entgegen kam, ins Spiel zu bringen. Außerdem haben wir aber auch durch die Gastspiele der Meininger die Erfahrung gemacht, daß der Einzelne, wenn er schon keines der hergebrachten Fächer wie ein Monopol zu behaupten vermag, auch nicht unbedingt in dem Gebiete dieses Faches interniert wird, sondern Gelegenheit findet, auf dem ganzen Darstellungsgebiete seine Kraft zu versuchen. Eine Dame, welche als „Olivia“ in „Was ihr wollt“ nicht sonderlich befriedigen konnte, weil ihr dazu der Humor, die Überlegenheit und die vornehme Freiheit des Wesens fehlte, hat bald darauf die Bertha in „Fiesco“ dem verständigen Publikum zu Danke gespielt. Frl. Pauli, ein vorzügliches „Käthchen“, versuchte sich nicht ohne Glück als „Leonore“, Hr. Teller, der Franz Moor von vorgestern, fand sich mit vielem Geschick in die Charge eines polternden Ritters. Kurzum: keiner von den Darstellern scheint ein Fach beanspruchen zu können, aber auch keiner von ihnen scheint an ein solches gebunden zu sein. Dieses rationelle Verfahren mit dem gegebenen Material kann unter Umständen den Wert der Kräfte verdoppeln und verdreifachen. Der extreme Fall ist gar nicht undenkbar, daß bei einer Vorstellung sämtliche Darsteller in ihren Fächern unbefriedigend wären und daß

eine geistvolle Metathesis aus den Buchstaben, die allesamt an ihrer Stelle nichts bedeuten, ein bedeutungsvolles Wort gestalten könnte. Freilich gehört zu der Möglichkeit einer solchen Praxis eine leitende geistige Potenz, welche unbedingtes Vertrauen erweckt. Nur die Zuversicht jedes Einzelnen, daß keine seiner Gaben unbeachtet bleibt, daß schon im Interesse des Ganzen, wenn selbst nicht aus Wohlwollen, jede seiner Fähigkeiten ans Licht gezogen wird, läßt die Besetzung der Rollen nach Individualitäten praktisch durchführbar erscheinen. Wird diese Bedingung aber erfüllt, dann entsteht eine innere Beruhigung des Künstlers und zugleich ein unschätzbarer Kollektiv-Ehrgeiz, an dem noch der letzte Episodist einen lebendigen Anteil nimmt. Manche schauspielerische Fach-Protzen, welche sich über eine „weggespielte“ Rolle jahrelang nicht beruhigen können, während das Mißlingen einer Gesamt-Aufführung noch niemals ihre Ruhe getrübt hat, dürften freilich diesen Zustand für einen entsetzlichen der Tyrannei erklären. Und doch ist die künstliche Tyrannei der Fächer weit schlimmer und gefährlicher als die natürliche der Individualität, und doch ist keine Herrschaft für gebildete Menschen erträglicher als die, welche aus einem gemeinsamen höheren Interesse hervorzufließen scheint!

II.

Das eine Hauptmittel der Meininger, das wir kennen gelernt, die Durcharbeitung des gesamten Dichtungsstoffes, die Einordnung der Teile in das Ganze, hat somit einen streng künstlerischen Charakter. Das zweite Mittel, die sogenannte Ausstattung, auf welche die Meininger eine bisher in Deutschland nicht gekannte Sorgfalt verwenden, scheint von demselben Gedanken, der Dichtung in allen Teilen ein glaubwürdiges Leben einzuhauchen, getragen zu sein. Dennoch will es besonders beachtet und gewürdigt werden. Die Ausstattung ist keineswegs gleich dem Worte der Dichtung ein Gegebenes und Bestimmbares. Sie wird vom Dichter, für den die wirkliche lokale Umgebung eine

gegebene Voraussetzung, nicht aber ein Inhalt der Darstellung ist, in der Regel nur angedeutet. Bei den Meiningern aber wird jede derartige Andeutung zur Ausführung. Sie gestalten vollständige Bilder im Geiste der Zeit, in der das Stück spielt, sie bringen landschaftliche Tableaux und suchen mitunter geradezu nach Anhaltspunkten, um stilgerechte Architektur, zeitgemäße Interieurs, kunstgewerbliche Raritäten, merkwürdige Möbel, Teppiche und Vorhänge auf die Bühne zu bringen. All' dies soll den Reiz der Täuschung erhöhen und das sogenannte Lokal-Kolorit der Dichtung verstärken. Bis zu welchem Grade sind nun diese Bestrebungen berechtigt? Tragen sie gleichfalls dazu bei, das Gesicht der Dichtung wiederzuspiegeln, oder überladen sie nicht zuweilen die Physiognomieen mit allerlei Putz und Flitter, und lenken dadurch die Aufmerksamkeit von dem seelischen Ausdrucke ab?

Es ist eine Eigentümlichkeit aller Künste, daß sie sich zu ihren Wirkungen eines einzigen bestimmten Materials bedienen. Musik wirkt durch den Ton, Malerei durch die Farbe, Plastik und Architektur durch den Stein, die Poesie aber durch die Sprache. Die wesentlich produktive Kraft des Dichters, welche Charaktere und Situationen schafft, wirkt im Worte. Die dramatische Dichtung lebt bereits, ehe noch eine einzige Kulisse aufgestellt wurde, ehe noch irgend ein Schauspieler daran gegangen ist, sein Kostüm anzulegen. Die örtliche Wirklichkeit ist für den Dramatiker, sozusagen, ein geschenktes Territorium; er stellt sich darauf, aber er hat keine Lust, sich darin zu begraben. Diese örtliche Wirklichkeit muß denn endlich bei einer Theateraufführung irgend eine Gestalt erhalten. Ehedem dachte man in diesem Punkte so nachsichtig wie möglich. Man nahm jede Andeutung willig hin und war vollends zufrieden, die Situation in sprechenden Personen verwirklicht zu sehen. Die Phantasie, in einem Punkte mächtig getroffen, gab sich gefangen und verlangte nicht, in allen Richtungen gefesselt zu werden. Man glaube nicht, daß diese Empfänglichkeit uns vollends abhanden gekommen wäre. Noch heute

wird der geniale Recitator eines Monologs in beliebigem Kleide und auf beliebigem Podium unsere Phantasie nicht vergeblich einladen, einen bestimmten Weg einzuschlagen. Aber im Theater sind unsere Sinne anspruchsvoller geworden, und nicht nur unsere Sinne. Wir würden einen Herold, der einfach die Scene ankündigt, oder einen Wegweiser, dessen Inschrift die Örtlichkeit andeutet, kaum mehr ertragen können. Ist dies ausschließlich in unserem Bedürfnis nach erhöhtem Sinnenreiz, dem die poetische Befriedigung nicht mehr genügt, begründet? Ausschließlich wohl keineswegs. Unsere Zeit hat, das läßt sich nicht leugnen, auch ein erhöhtes historisches Bewußtsein, eine bestimmtere, farbenreichere Vorstellung von der Vergangenheit, ein hochgesteigertes Interesse für das Kostüm längst überwundener Zeiten. Wir besitzen nicht jenen Grad von Naivetät, der historische und biblische Erzählungen im Lichte gleichzeitiger Ereignisse sieht. Bruno Meyer, der eifrigste Verteidiger der Meininger, hat auf diesen Umstand sehr treffend hingewiesen: Nie war das Bewußtsein, daß jeder Mensch in einem gegebenen Kulturzuge stehe, so mächtig wie in unseren Tagen. Wir denken mit dem Menschen auch die Tracht seiner Zeit, den Geschmack seiner Periode, die Umgebung seines Daheims. So finden wir denn auch Widersprüche, die unseren Voreltern im Theater nicht gegenwärtig waren. Nicht als ob einzelne von ihnen nicht ebenso gut gewußt hätten wie wir, was zu bestimmter Zeit Mode, Sitte und Geschmack war. Aber das Interesse dafür war nicht in die allgemeine Empfindung übergegangen, weil die moderne Art, den Menschen von hundert bestimmenden äußeren Einflüssen abhängig zu denken, eben noch nicht Wurzel gefaßt hatte. Wir stellen denn in der That im Theater größere Forderungen an die historische Treue und Richtigkeit, an das sogenannte Lokalkolorit, als irgend eine vorangegangene Zeit. Allein, man vergesse nicht, daß wir diese Anforderungen, wenn wir anders wegen der dramatischen Dichtung ins Theater gehen, vor allem an den Dichter stellen, der uns durch *seine* Kunstsprache, durch *seine* Produktionsweise vor allem befriedigen muß. Was die

Scene ringsum bietet, muß mit der Poesie des Textes nur in einem unterstützenden Zusammhange stehen. Was die vom Dichter in Worten geschaffenen Charaktere und Situationen zu heben vermag, ist willkommen; was über dieselben hinweg Effekt machen will, muß der Dichtung notwendig zum Schaden gereichen. Denn auf Verhältnissen, wie gesagt, beruht die Kunstwirkung. Sobald ihr dem Dichter die Freiheit nehmt, nach seiner Absicht Vorder-, Mittel- und Hintergrund zu bestimmen, nach seiner Absicht Kontraste wirken zu lassen und das Interesse zu konzentrieren, habt ihr auch ein gut Teil seiner Produktivität lahm gelegt. Man darf, mit einem Worte, nicht fett drucken, was der Dichter in die Klammer gesetzt, und thut man dies, so betont man in einem höheren Sinne falsch. Man spricht dann die parenthetische Rede im Affekt und man setzt den Affekt in die Parenthese. Die unterstützende Wirkung der Dekoration und namentlich die der Kostüme, die sich so eng an das figurale Moment anschließen und von denen der englische Philosoph Locke meint, daß unser Bewußtsein sich bis in die Enden derselben fortpflanzt, soll uns also hoch willkommen sein. Aber sie sei thatsächlich bloß eine unterstützende und bilde sich nie ein, künstlerisch berechtigte, selbständige Effekte zwischen jene der Dichtung einschieben zu können. Malerei und Plastik können so zu sagen auf einen Schlag die Stimmung der Scene vorbereiten und dann auch ungemein wohlthuend wirken. Aber sobald diese dekorativen Elemente eine spezielle Wirkung für sich in Anspruch nehmen, sind sie schon zufolge ihres artistischen Charakters unfähig, mit der Dichtung zusammenzuklingen. Musik und streng lyrische Dichtung können zu einem vollständig einheitlichen Eindrucke der Harmonie verschmelzen. Bei der Malerei und der Poesie ist dies undenkbar; denn die eine Kunst schreitet in der Zeit vor, die andere entfaltet sich im Raume, die eine beruht auf den Wirkungen des Nacheinander, die andere auf denen des Nebeneinander. Wenn das auf der Bühne gestellte Tableau mehr leistet als es soll, wenn es nicht nur auf einen Schlag die Stimmung der Situation vorbereitet, sondern als

eine Art Kunstwerk oder doch Kunststück vordringlich unsere Aufmerksamkeit auf sich lenkt, so wird der Geist, der sich mit den im Raume ausgebreiteten Wirkungen beschäftigt, unfähig, den Zusammenklang der sich in der Zeit entwickelnden Momente in sich aufzunehmen. Die Meininger wissen diese Grenze nicht immer streng einzuhalten. Sie sind vollständig im Rechte, wenn sie die Dekorationen des „Wintermärchens“ und des „Käthchen von Heilbronn“ in den wunderbaren Zug des Ganzen einstimmen oder wenn sie in den Schlössern des alten Moor und des Borotin uns den Geist der Zeiten und Menschen vergegenwärtigen. Aber sie begeben sich schon auf eine falsche Bahn, wenn sie das Tableau mitten im Gange der Situationen pflegen, wie zum Beispiel durch den eigentümlichen Lichteffekt bei dem Eintritte der Pauline in die Halle des Leontes, wie zu Beginn des fünften Aktes von „Fiesco“, wie im vierten Akte der „Räuber“, in dem die unruhig beleuchtete und auf raffinierten Effekt hin gemalte Landschaft über die Situation weg mit den Zuschauern kokettiert. Selbst die in den Grundzügen richtige und lobenswerte Dekoration ist zuweilen zu stark ausgearbeitet, zu mannigfaltig und sinnreich ausgeführt, kurz von einer Überdeutlichkeit, welche den Sinn der Worte und Situationen verdunkelt. Welchem Theaterbesucher wäre es bei den Meiningern nicht widerfahren, daß er, beschäftigt mit irgend einem neuen Bilde, den Anfang des Dialogs überhört und damit auch ein Stück der dramatischen Entwicklung versäumt hätte? Aber auch der vollendeten Täuschung wird mehr durch richtige Andeutungen, welche so zu sagen im zweiten Treffen hinter dem seelischen Eindrucke des Wortes stehen, gedient als mit einem ängstlichen Zuviel der Ausstattung, das zur Vergleichung in allerhand Nebendingen herausfordert. Über die prächtige Dekoration, welche in der „Ahnfrau“ im Vordergrunde beschneites Gemäuer zeigt, machte ein Zuschauer die Bemerkung: „Wie kommt es denn, daß der Boden nicht mit Schnee bedeckt ist?“ Und nach dem gewiß sehr kunstvoll durchgeführten Schloßbrande in „Käthchen“ meinte ein anderer: „Es ist nicht möglich,

daß die Balken so rasch verglimmen.“ So werden die Zweifel erst recht rege, wenn man nicht nur die Züge des Gesichtes, sondern auch die Mitesser in demselben malt. Selbst der Dichter darf nicht alles sagen wollen, geschweige denn die Dekoration, die im günstigsten Falle die Rolle eines stummen Chors übernimmt. Auch ist die Schaubegier unersättlich und besitzt ein entsetzlich rasches Verdauungsvermögen. Wer ihren Appetit reizt, wird sie bald nicht mehr befriedigen können. Das Scenische begnüge sich also mit entscheidenden Andeutungen für die Phantasie, mit richtigen, übereinstimmenden, aber nicht allzu gehäuften Beigaben und überlasse die Hauptwirkung der Interpretation des Wortes, die, wenn sie in das Gefühl eindringt, mit den Zweifeln des Verstandes nicht mehr zu kämpfen hat.

Damit ist denn endlich auch schon angedeutet, was wir von dem dritten Darstellungselement, von der eigentümlichen Ausnützung der Komparserie bei den Meiningern zu halten haben. Eine Menge von Menschen, gleich Pflöcken auf die Bühne hingepflanzt, wird allemal unseren Widerspruch reizen, unsere Ironie wecken und die beabsichtigte Illusion zerstören. Es ist durchaus löblich, der Menge Leben einzuhauchen und ihr, so zu sagen, die Kollektivempfindung der Situation mitzuteilen. Shakespeare will sogar ganz direkt Individuen in der Masse unterschieden wissen, und so weit dies der Dichter vorzeichnet, kann auch die Regie nichts Besseres thun, als den Vordersten der Reihe so viel Physiognomie als möglich zu geben. Bis zu diesem Punkte ist das Bemühen der Meininger rühmens- und nachahmungswert. Aber auch hier wieder verleitet die ausgebildete Regiekunst zu Extremen, die dem Geiste der Dichtung widerstreben. Weil es bis zu einem gewissen Grade gelingt, bewegte Massen darzustellen, fühlt man sich versucht, diese Massen so oft wie möglich anzubringen und sich so auffällig wie möglich gebärden zu lassen. Dabei wird nur das eine übersehen, daß in der dramatischen Dichtung, gerade so gut wie in einer Symphonie, durch alles Bunt-Stoffliche hindurch ein formales Kunstgesetz waltet, dessen Verletzung sich

ebenso streng rächt, wie die Übertönung eines Solo oder das willkürliche Forte eines Instrumentes in der Orchestralmusik. Die vorgeschriebene geistige Stimmführung steht ungleich höher als die behagliche Ausmalung irgend einer scenischen Möglichkeit, die für den Moment frappiert. Wenn „Fiesco" mit den zwölf genuesischen Bürgern redet, so ist das im Sinne des Dichters keineswegs ein Dialog zwischen dreizehn Menschen, sondern in höherem Sinne nur ein Zwiegespräch. Die Bürger sind eine Stimme, Fiesco die andere, und die letztere ist zweifellos die herrschende. Bei den Meiningern haben wir es mit einem Dutzend Sonderlingen zu thun, von denen ein jeder durch die Wunderlichkeit seiner Art dem Fiesco ein Schnippchen schlägt. In dem Übermaße der Gebärden, welche von diesen zwölf Genuesern produziert werden, verschwindet die Fabel des Fiesco rettungslos. Man stürmt die zwölf abgerichteten Chargenspieler hervor, aber man denkt kaum an den Anlaß, der die Guten in eine solche Rage versetzt hat. Also auch hier wäre die bescheidene charakteristische Andeutung an Stelle der vordringlichen Ausmalung am Platze. Es handelt sich eben nicht schlechtweg um Natürlichkeit, sondern nur um jene Natürlichkeit, die aus der Dichtung selbst hervorkeimt. Wenn der Volkslärm der Meininger zuweilen derart gesteigert wird, daß für einen kurzen Moment die künstlerische Täuschung verschwindet, so sind wir eben so übel daran, wie wenn die dem Sarge entsteigende Ahnfrau einige Momente — ganz abgesehen von den Geschicken der Borotine — wie ein selbstherrliches Gespenst auf uns einwirkt. Dann ist die leidige Wirklichkeit, von welcher wir im Eingange sprachen, erreicht, und wir befinden uns jenseits der Kunstgrenze.

Die Meininger treten reformatorisch und darum einseitig auf. Ihre Darstellungsmethode hat Licht- und Schattenseiten. Die Lichtseiten sind vor allem gekennzeichnet durch die bis ins kleinste hineinreichende Durcharbeitung der Dichtung, durch das faktische Zusammenwirken der Kräfte, durch eine Leitung, die vom Ganzen ausgeht und auf das Ganze hinarbeitet. Hier kann jede Bühne

lernen und die besten haben sich nicht geschämt, lernen zu wollen. In Sachen der dekorativen Ausstattung und der Komparserie bezeichnen die Meininger nur ein Entwicklungsmoment, verdanken wir ihnen eben Anregungen, die nicht unbeachtet bleiben, aber nur in einem bescheidenen Maße verwertet werden dürfen. Es fehlt gewiß nicht an Fanatikern der äußerlichen theatralischen Wirkung, welche den Dekorationen, Kostümen und Beleuchtungseffekten der Meininger den größten Anteil an dem sensationellen Erfolge zuschreiben wollen. Wäre diese Ansicht die richtige, wären die Klassiker wirklich nur mehr durch eine opernhafte Ausstattung genießbar zu machen, dann stünden wir vor der traurigen Perspektive, die Klassiker überhaupt bald von der Bühne verschwinden zu sehen, wie die französischen Boulevards- und die Verneschen Ausstattungsstücke. Aber es ist glücklicherweise nicht so. Das Interesse für die altbekannten klassischen D i c h t u n g e n, das die Meininger in allen Gesellschaftskreisen rege zu machen wußten, beweist, daß das geistige Element, wenigstens bei einem großen Teile des Publikums, nicht zu kurz gekommen ist. Hierin versuche man denn allerorten mit den Meiningern zu wetteifern und begnüge sich im übrigen damit, ihre dekorativen Veranstaltungen nicht als Muster, aber als schätzbare Anregung zu verwerten. Man behandle den Hintergrund als solchen, aber man halte auch diesen in den richtigen, mit dem Ganzen übereinstimmenden Linien.

Sach- und Namenregister.

E. SPERLING DAMPFBUCHB. LEIPZIG